

KENZO TANGE,
LOS METABOLISTAS Y
LA ARQUITECTURA
MODERNA EN JAPÓN

La arquitectura moderna japonesa que culminó con las obras de Sakakura y de Mayekawa, primero, y con las de Kenzo Tange, algo después, y que tuvo su primera y radical expresión vanguardista en algunas de las obras de éste último y en el *metabolismo*, ha de entenderse como el fruto arquitectónico definitivo de una modernización del país que había arrancado con la *occidentalización* iniciada en las últimas décadas del siglo XIX.

Se produjo esto en el tiempo del emperador Meiji, promotor de una importante revolución política que comenzó alrededor de 1868, iniciándose así la introducción de la arquitectura occidental en el marco de la modernización general del país que dicha revolución supuso. En 1870, y a raíz de la creación de una sección oficial de arquitectura, fueron llamados al país algunos arquitectos extranjeros para encargarse de ciertos edificios públicos. Se trasladaron al Japón el estadounidense R.P.Bridgens, el británico J. Conder, el francés C. de Boinville, el italiano C.V.Capelletti y el alemán H.Ende; y todos ellos adoptaron el eclecticismo occidental para sus realizaciones. Capelletti, por ejemplo, hizo el Museo de Tokio en 1881 en un estilo medievalizante, y empleó la manera renacentista para el edificio del Estado Mayor. Tafuri dice que el mejor considerado de todos era el inglés Conder,¹ parece que por que fue el que se empeñó en la adaptación del repertorio occidental a las condiciones japonesas, dejando muestras de una tal actitud en el Centro Social Rokumei-kan de Tokio (1883) y en la iglesia ortodoxa rusa, también en Tokio (1891).

La capacidad mimética que asignamos a los japoneses, según parece con cierta justicia, se inició en arquitectura con la aplicación de este eclecticismo occidental, sin que promediaran así demasiados intentos de interpretación propia, y se produjo durante el período 1887-1920. Pueden citarse al respecto algunas obras, tales como la Banca Nacional y la Universidad de Tecnología, de K.Tatsumo; la Cámara de Comercio de Tokio, de Y.Tsumaki y el Hotel Imperial de Y.Watanabe.

Pero ya más o menos en el tiempo en que Frank Lloyd Wright construyó en Tokio su propio Hotel Imperial (1918) –del que puede asegurarse, por

¹ V. Manfredo Tafuri: L'Architettura moderna in Giappone. Arti Grafiche Federico Cappelli, 1964. (Ed. cast. Arquitectura contemporánea japonesa. Ed.Pomare, Barcelona, 1968).

cierto, que, en cuanto a la integración con lo oriental, fue bastante enriquecedor para el maestro estadounidense, pero de influencia casi nula para los japoneses—, se produjo el primer movimiento de vanguardia (Bunquika Ke-qui-ku-kai: Secesión), llevado adelante por un grupo de jóvenes arquitectos liderados por K.Ishimoto, S.Horiguchi y M.Takizawa. Tafuri dice² que con este grupo es con quien podemos considerar introducida la arquitectura moderna en Japón.

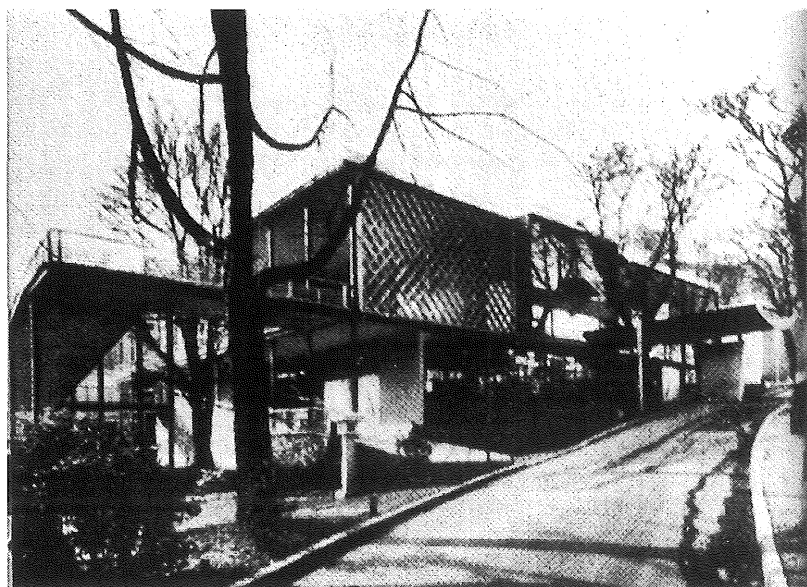
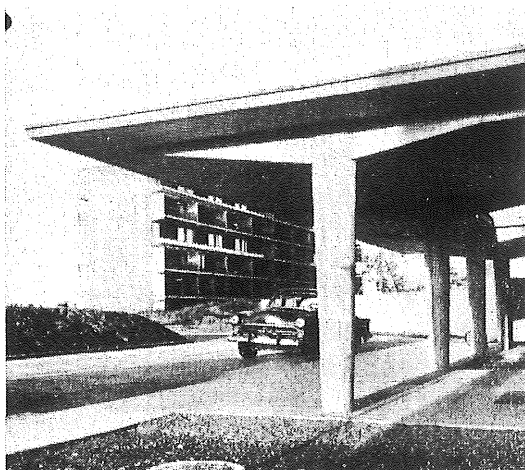
Empezaron a producirse también algunas otras cosas importantes, como fue la relación del profesor arquitecto K.Jmai con Le Corbusier, Gropius, Taut y Mies van der Rohe, introduciendo las ideas de estos en Japón. En 1921, el arquitecto checoslovaco Antonin Raymond se estableció en el país, ya para siempre, y fue uno de los primeros en trabajar allí en la arquitectura moderna, así como en pensar que la casa japonesa había adelantado características de la nueva arquitectura. Ha sido esta idea —aunque bastante tergiversadora, en realidad— demasiado común en la interpretación de la arquitectura japonesa por parte de los occidentales, y puede decirse que persiste hoy todavía y en gran medida. En 1939, el arquitecto alemán Bruno Taut, después de una dramática peregrinación en su huida del régimen nazi, se estableció en Japón, y se dedicó al estudio de la tradición del país en relación con las ideas y la vida moderna, contribuyendo de modo muy intenso al equívoco establecido por la creencia de la casi identidad entre tradición japonesa y arquitectura moderna. Ha de añadirse que en aquel tiempo se produjo también una importante influencia de los Estados Unidos, debido sobre todo al influjo político.

Aunque hubo algunos otros antecedentes de cierta importancia, puede decirse que fue en la década de los años 30 cuando se inició la arquitectura moderna en Japón, siempre al modo occidental, y bastante cualificado, si bien parece que en una forma muy poco crítica. Ha hablarse de arquitectos como Sakakura (con el pabellón de Japón en la Exposición de París de 1937, que alcanzó fama internacional), de Sutemi Horiguchi (Casa Kikkawa, de 1930; casa Wakasa), de B.Yamaguichi (Escuela de odontología de Tokio, de 1934), o de Mamoru Yamada (Hospital de Teisbin, de 1937). Algunos de ellos (Ishimoto y Sousha) intentaron algunas integraciones del repertorio moderno con elementos y figuraciones tradicio-

² Ibid.

Apartamentos para el ejército
americano, A. Raymond.

Pabellón del Japón en la Expo de París
de 1937, Sakakura.



nales. Un personaje importante fue Tetsuro Yoshida, arquitecto y crítico, que estuvo en Europa en contacto con Hugo Häring y Ludwig Hilberseimer y que publicó en Alemania un libro sobre la vivienda japonesa.³ Sus obras fueron, sin embargo, bastante moderadas, en un racionalismo que conservaba cierto carácter clásico. Otro personaje de mucha importancia fue Togo Murano, con una obra muy avanzada y de alto interés que puede considerarse maestra: los almacenes Sogoh, en Osaka (1935). Tanto este último como Sakakura pueden tenerse por los más destacados.

Pero, para completar este rápido panorama previo, es preciso recordar también la intensa y trascendente relación con Le Corbusier de los arquitectos jóvenes Kunio Mayekawa y Junzo Sakakura, que llegaron a trabajar con el maestro suizo en París durante varios años.

También ha de recordarse, y de muy otro lado, que hacia 1937 la reacción política derechista y autoritaria, que explica el alineamiento del Japón con las potencias del eje germano-italiano, empezó a sofocar las manifestaciones modernas favoreciendo las corrientes más conservadoras. Resulta extremadamente curiosa esta coincidencia de algunos de los regímenes autoritarios en identificar el arte y la arquitectura modernas como enemigos, cosa que evidentemente no eran, y haciéndoles así un inestimable servicio de propaganda que en alguna medida compensó la dura oposición ejercida. Decimos algunos de los regímenes, pues del mismo modo resulta conveniente recordar que, dentro de las fuerzas del eje, el régimen fascista italiano no fue enemigo de la arquitectura moderna, sino, por el contrario, su promotor.

Sea como fuere, el estallido de la segunda guerra mundial dejó a un lado todo lo que no fuera la contienda misma.

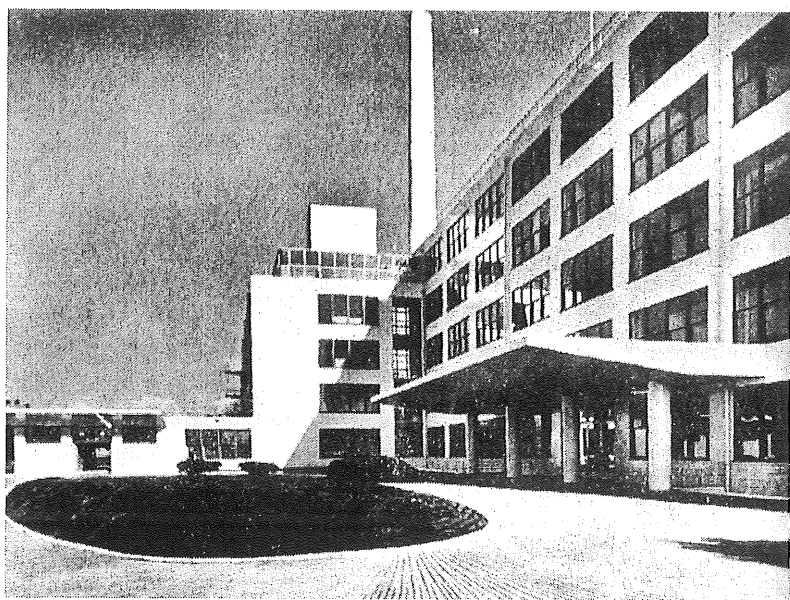
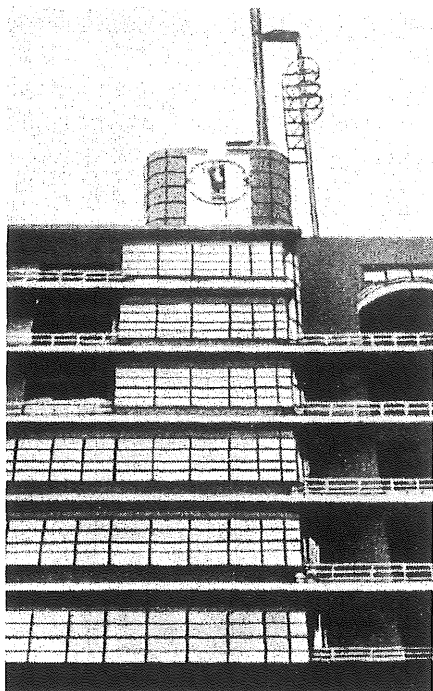
La primera época de plenitud: los antecedentes de Tange

Naturalmente, las cosas cambiaron mucho en el panorama general del país después de la derrota de la guerra mundial frente a los aliados, como es bien conocido; esto es, cuando Estados Unidos gobernó directa-

³ Tetsuro Yoshida: *Das Japanisches Wohnhaus*. Berlín, 1935.

Almacenes Shirokia en Tokio, Ishimoto.

Hospital Teishi en Tokio, Yamada.



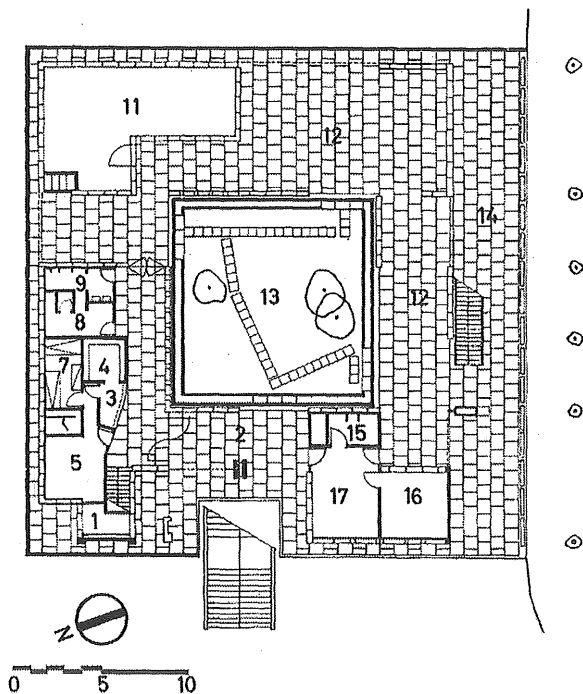
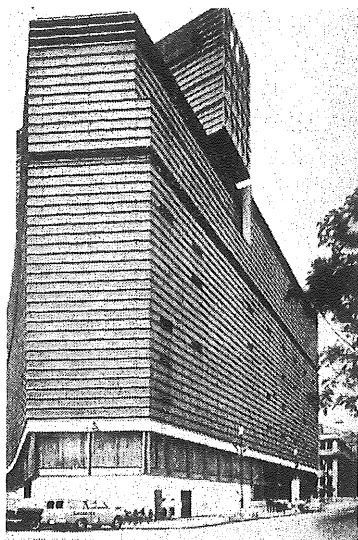
mente el viejo imperio durante algunos años, y tales cambios se harían sentir con fuerza y con rapidez en lo que a la arquitectura se refiere. Ello se produjo, no obstante, de modo muy parecido a lo que había ocurrido ya con anterioridad: los cambios significaron una definitiva y total occidentalización de todas las actitudes.

En los Estados Unidos, la arquitectura moderna se había impuesto con fuerza como arquitectura de la democracia de posguerra, incluso por encima de su propia tradición –si se recuerda certeramente, Washington fue una de las ciudades del mundo con arquitectura clásica más tardía–, quedando relegada la arquitectura conservadora a cosa de *nazis* y *fascistas* –el viejo enemigo ya vencido y desaparecido– o bien de *rojos* –el que primero fue aliado y luego nuevo enemigo, ganado inmediatamente después de la victoria–. El Japón, que se había entregado a la arquitectura conservadora con el régimen militar e imperialista, resucitará a la arquitectura moderna como propia para la posguerra, y lo hará de modo incluso menos forzado que los propios estadounidenses, o sobre todo que los británicos, pues la había tenido ya en modo relativamente intenso, como hemos visto.

En el panorama de la posguerra siguieron siendo obras destacadas las realizadas por el checo Antonin Raymond, así como alguna otra de Togo Murano (tal como los almacenes Takashimaya, Tokio), en continuidad con sus experiencias de los años 30. **Junko Sakakura** (nacido en 1904, y autor como ya hemos indicado del espléndido pabellón japonés de la exposición de París de 1937) construyó en 1951 el Museo de Arte Moderno de Kamakura, edificio extraordinariamente logrado y que en su composición planimétrica cuadrada y autónoma refleja en alguna medida el significado y las condiciones de la arquitectura moderna en aquellos momentos: las obras se insertaban con extraordinaria independencia formal y conceptual tanto con respecto al entorno urbano que las rodeaba como con respecto a la sociedad, pues éstos, aunque ambos en acelerado y en gran modo traumático tránsito, representaban el todavía importante residuo de una larga y densa tradición ajena a aquéllas. De otro lado, Sakakura fue, como ya se ha dicho, discípulo de Le Corbusier, por lo que esta obra representa también la crucial importancia que este seguimiento tendría en la arquitectura japonesa de esta etapa. No obstante estos prometedores inicios, Sakakura no tuvo la carrera tan destacada que parecían anunciar, aunque deban señalarse en ella

Almacenes Sogo en Tokio, Murano.

Museo de arte moderno de Kamakura, Sakakura.



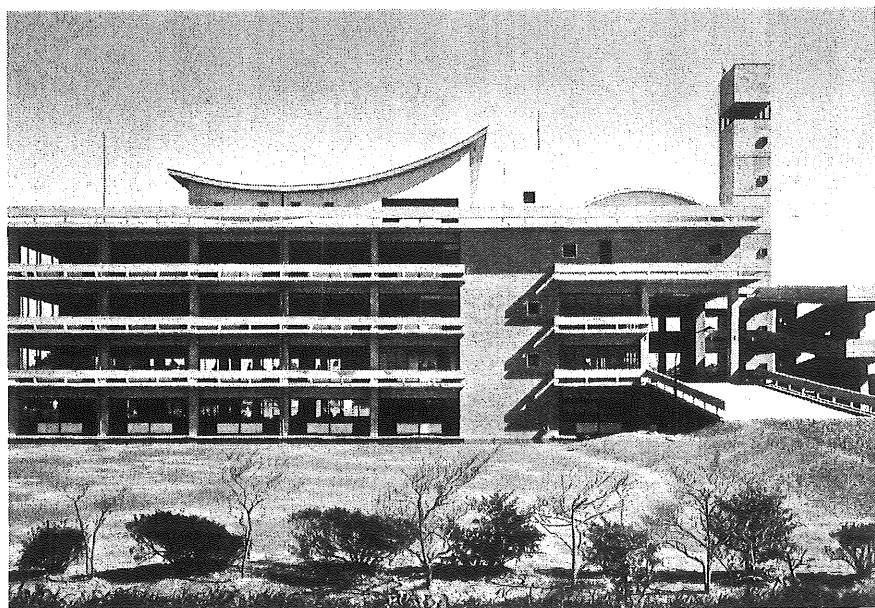
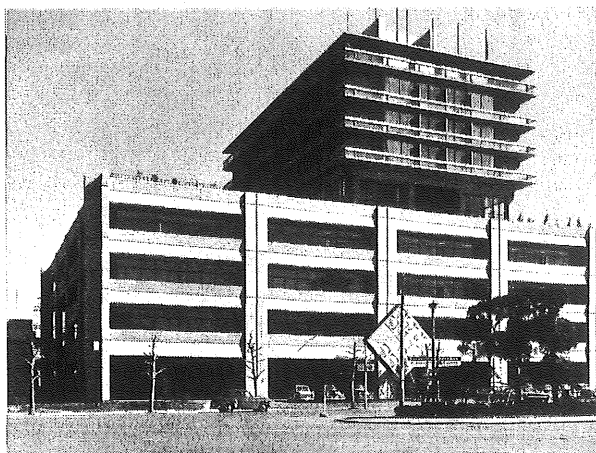
3. J. SAKAKURA, Museo de arte moderno en Kamakura (1951), planta.

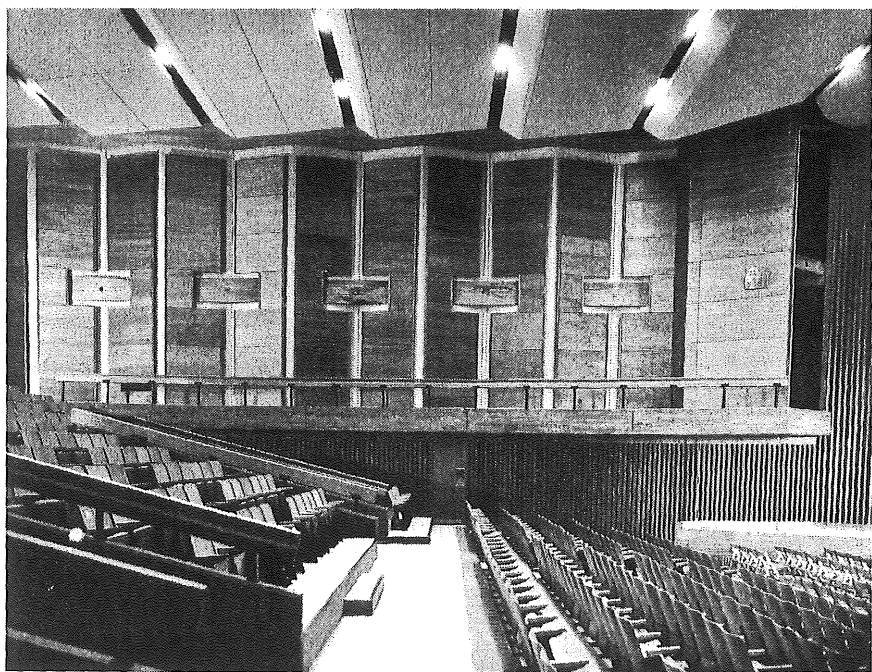
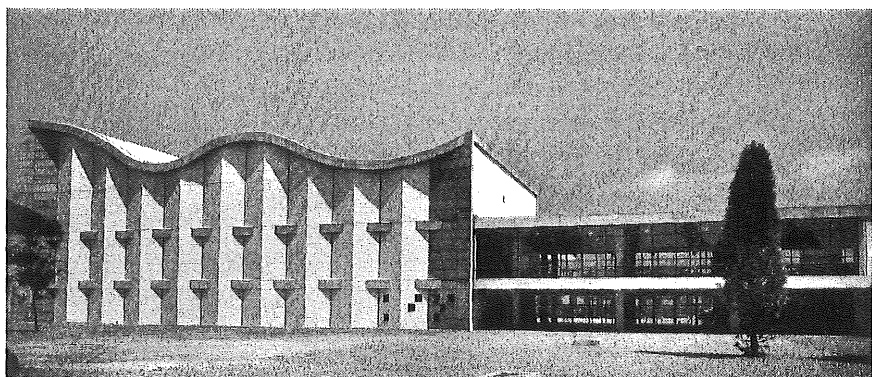
algunos otros edificios, como el de la Industria Sadera en Yokohama (1959), el Ayuntamiento de Hajima (1960) y el Laboratorio de investigación en Osaka (1961). Todos ellos muestran una manera propia dentro de su seguimiento corbuseriano, pero sin tanto atractivo ni originalidad como en las anteriores. A pesar de ello, ha de considerarse a Sakakura, junto con Mayekawa y Tange, como uno de los tres vértices que forman el triángulo fundamental de la arquitectura moderna japonesa.

El otro discípulo de le Corbusier, **Kunio Mayekawa** (1905) trabajó también con Antonin Raymond después de volver de París, y se independizó en 1935. Fue el maestro de Tange, que trabajó a su vez con él de 1945 a 1950. Una de sus obras primeras más atractivas fue la Biblioteca Pública y sala de conciertos en Yokohama (1954), de un refinado racionalismo no demasiado relacionado con la obra corbuseriana. De mayor relación con ésta, aunque en una manera muy personal, es el Centro cultural de Fukushima (1954), con una utilización del hormigón acertadamente plastista, aunque pueda hablarse en ella de una cierta moderación y de un acusado refinamiento, así como de un contraste extremo entre sus dos distintas partes, aceptando así la diversidad de la arquitectura en un solo edificio, cuestión que nos recuerda a Aalto, aunque no resulta fácil de suponer que este arquitecto pudiera estar en la mente de nuestro autor. En el edificio de viviendas Harumi en Tokio (1956-58) emuló con fortuna y personalidad las unidades de habitación, en una actuación que puede tenerse por histórica, y en cuyos interiores se realizó una atractiva interpretación de la vivienda japonesa tradicional. Otra de sus obras maestras se considera el centro comunitario de Setayaga, en Tokio (1959), en el que se exploraron las posibilidades formales del hormigón armado, y que le acercó a obras de Nervi, como la UNESCO de París, o a la sala de actos en Imabari de Kenzo Tange, si bien puede apreciarse de nuevo una cierta contención formal que le era propia, huyendo de aproximaciones exacerbadas a pesar de su intensa expresividad. Otros edificios importantes fueron el Centro Cívico de Kioto y, sobre todo, la Universidad Gakushuin, también en Tokio (1960), de un planteamiento muy atractivo, pues sobre un basamento cuadrangular se dispusieron cuatro volúmenes exentos, dos de ellos en forma de bloque, otro también cuadrangular y otro piramidal, formando un conjunto extremadamente autónomo –de modo semejante a lo que se había señalado ya del Museo de Sakakura–, hablando así de la imposibilidad de relacionarse con el entorno, aunque sin negarse a posibles y futuras conexiones.

Industria sedera en
Yokohama, Sakakura.

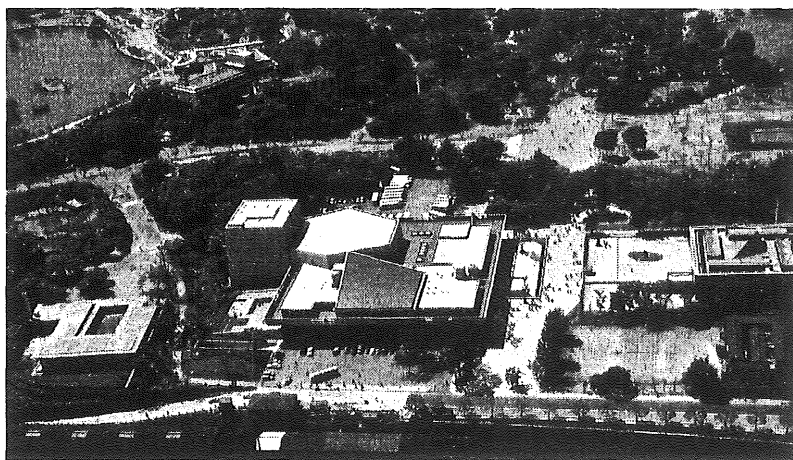
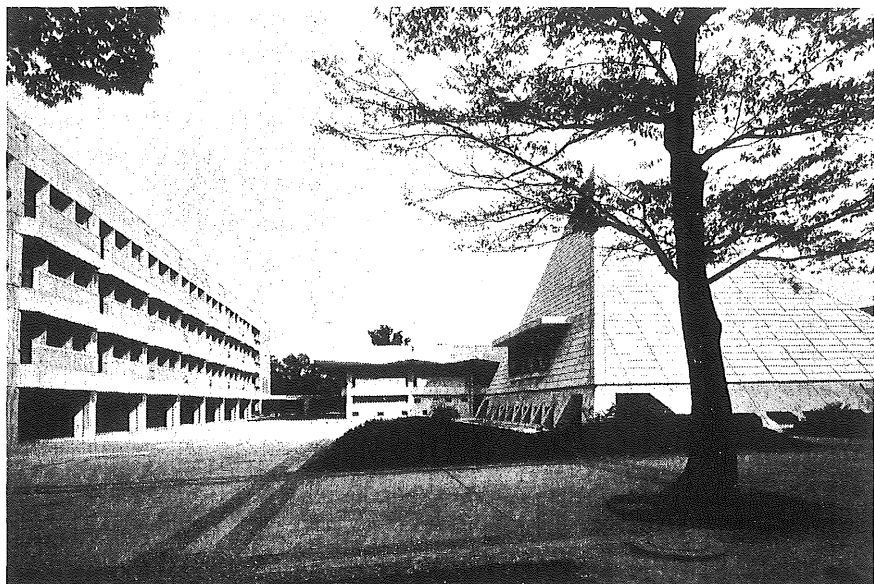
Ayuntamiento de Hajima,
Sakakura.





Centro Cultural Fukushima, Mayekawa.

Centro Cultural Fukushima, Mayekawa.



Universidad Gakusuin, Tokio, Mayekawa.

Centro cultural en Tokio, Mayekawa.

Desde 1955, Mayekawa había formado el grupo *Mido*, en el que se incluyeron proyectistas muy afortunados, como fueron Masato Otaka y Azusa Kito, que trabajaron consecuentemente en las obras posteriores a esa fecha. El grupo puede ponerse en parangón con el equipo de Tange, pero frente a la agresividad y el experimentalismo de éste, ya hemos señalado el mayor equilibrio, refinamiento y contención de aquél. Puede decirse al respecto que el grupo *Mido* buscaba conscientemente una posición más ligada a la realidad social de la que se producía en el experimentalismo sistemático del equipo de Tange.

Todavía ha de citarse la obra quizá más atractiva de este grupo: el Centro Cultural de Tokio (1964), en la que de nuevo un basamento cuadrangular integra y unifica las diversas partes de las que el edificio se compone, y cuyas piezas principales –los dos auditorios– exhiben su autonomía, singularidad y consecuente y lógico protagonismo. Una vez más, la manifestación de naturalezas formales distintas en una misma arquitectura y, con ella, el juego entre unidad y variedad, como si se tratara de un traslado de conceptos tradicionales servido por formas radicalmente modernas. Como en Aalto –citémoslo de nuevo– una lúcida interpretación del funcionalismo, haciendo que éste pudiera apoderarse fructíferamente tanto del plano de los contenidos como de la más intensa expresividad figurativa.

Hasta este punto, pues, y aunque sea de modo bastante sucinto, algunas de las circunstancias y de los antecedentes que nos permiten encuadrar, y así explicar, la obra de Kenzo Tange.

Kenzo Tange. Una primera modernidad

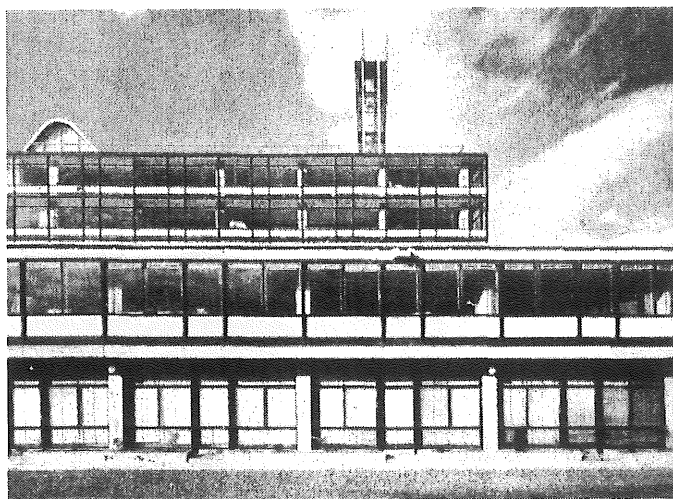
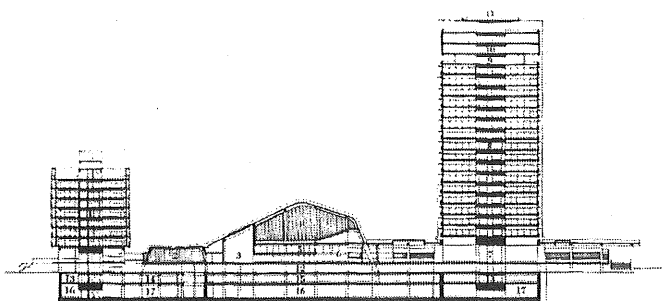
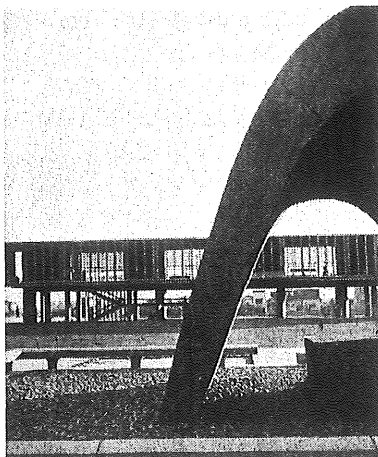
Nacido en 1913 y estudiante en Tokio, ya habíamos dicho que Tange se inició como ayudante de Mayekawa, de quien parece lógico que hubiera heredado una filiación corbuseriana que llevaría adelante con mayor ímpetu y exaltación, y hasta pudiera decirse que también con mayor originalidad e inventiva que su maestro.

Probablemente la primera obra de importancia del que llegará a ser el principal arquitecto moderno japonés de los años 50 y 60, y fundador definitivo de su vanguardia, fue el Centro conmemorativo de la paz en

Hiroshima, Centro de la Paz, Tange.

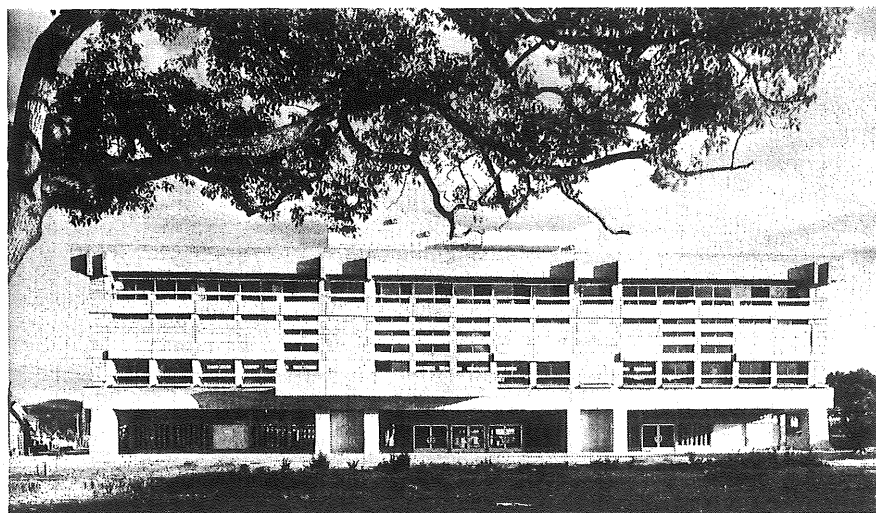
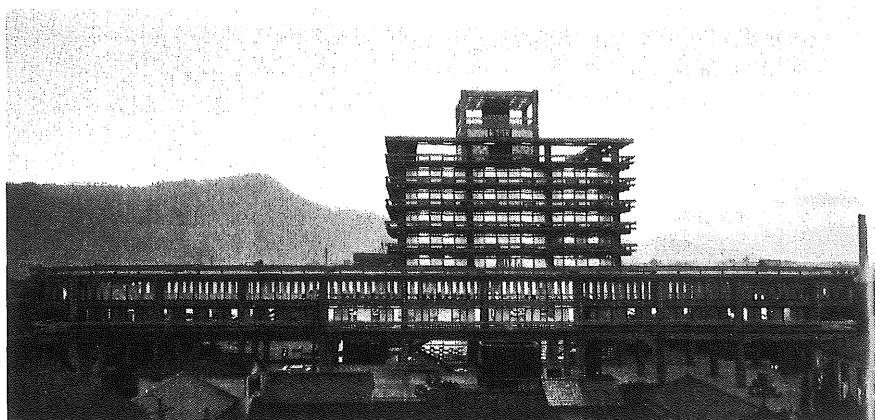
Ayuntamiento de Tokio, Tange.

Ayuntamiento de Shimizu, Tange.



Hiroshima (1949-1956), con el que alcanzó ya fama internacional. Construidos completamente en hormigón armado, tres refinados pabellones paralelepípedicos parecen aunar el vocabulario corbuseriano –pilotis, planos horizontales puros de hormigón,...– con un sentido todavía algo clásico de la estructura porticada, que se diría una reelaboración de Perret, si no fuera porque su mayor modernidad, la condición abstracta y purista del lenguaje y el cultivo de la transparencia, lo acercaran también a la radicalidad y la elegancia de Mies van der Rohe. Tafuri, en la obra ya citada, habla incluso del empleo de modulaciones y elementos tradicionales japoneses: quién sabe. Sea como fuere, en esta ascética y afortunada primera obra maestra, Tange logra una síntesis moderna de alto nivel, y es así como si el recuerdo monumental de la tragedia atómica que puso fin a la segunda guerra mundial se hubiera sellado con una construcción que parece consagrar la definitiva entrada de Japón en una arquitectura moderna tan paralela a la occidental como definitivamente propia.

En algunos edificios administrativos de los años siguientes (Ayuntamiento de Tokio, 1952-57 y ayuntamiento de Shimizu, 1953-54), el refinamiento figurativo del memorial de Hiroshima parecía ceder el paso a un ejercicio más convencional de la modernidad, a un dominio del Estilo Internacional, podríamos decir, dentro del cual los elementos estructurales y del cerramiento, configurados por una geometría cartesiana y aún ascética, parecen seguir combinando, con extrema habilidad, los acentos corbuseriano y miesiano, incluso bastante inclinados hacia el lado de este último en cuanto al valor compositivo que el paralelepípedo repetitivo toma mediante el empleo de la fachada metálica. Bien es cierto que en el caso del gran Ayuntamiento de Tokio los volúmenes externos no son aislados, sino que están soportados por un gran basamento que ocupa casi todo el terreno, dibujando su forma irregular, y del que surge, acompañando los paralelepípedos, el volumen expresionista que aloja los espacios singulares. Parece iniciarse aquí otro modo arquitectónico diferente, otro método, así como una disposición elaborada y compleja, cuestiones ambas destinadas a desarrollarse ampliamente en el futuro. También aparece la combinación entre arquitecturas opuestas que habíamos observado ya en la obra de Mayekawa, y cuya herencia parece ser ahora más directamente corbuseriana, quizá. Puede decirse, al menos, que en cuanto a la inspiración.



Edificio del distrito de Kagawa en Takamatsu, Tange.

Ayuntamiento de Kurashiki, Tange.

Pero tal parece que en estos años Tange experimentara aproximaciones formales muy diversas, todas ellas con el dúctil instrumento del hormigón armado, y que su obra alcanzara así una diversidad manifiesta, como, en efecto, veremos. El edificio administrativo del distrito de Kagawa en Takamatsu (1955-58), compuesto de un cuerpo bajo y otro alto, pero ambos de una gran coherencia formal entre sí, presenta algunas particularidades de interés y de muy otro orden de cosas. El bloque en altura es de planta cuadrada, con los elementos de circulación centrales también dispuestos en un cuadrado y alojando una estructura resistente central. La estructura perimetral acepta también la figura cuadrada y los soportes en las esquinas; esto es, una idea de planta *isotrópica* –formal y estructuralmente común en ambas direcciones–, llevando así adelante algunas de las obsesiones miesianas, pero con un grado de idealismo mayor que el del propio maestro alemán, al menos en este aspecto. Y tal y como el que podríamos ver también en los elementos volumétricos que componen los laboratorios Richards de Kahn, más adelante, en la Torre de los Caballeros de Kevin Roche, o en la torre principal del Economist de los Smithson, entre otras torres cuadradas de esta generación.

El hormigón armado, prescindiendo de su plasticidad y convirtiéndose en un sucedáneo de las barras leñosas o metálicas –y yendo en este camino más allá aún que Perret– ayudó a Tange a resolver este problema de la forma central sin los ascéticos esfuerzos de Mies con el acero, ni el empeño de éste en la figura rectangular, y exhibiendo la *isotropía* del edificio por medio de la configuración de la fachada. Esta muestra bien como ménsulas grandes y pequeñas la definen como un sistema en voladizo, dando dócilmente la vuelta por la esquina con la misma forma, y sosteniendo unas barandillas de piezas horizontales corridas, que, en su absoluta continuidad, dan prueba tanto del empeño como de su éxito. La condición central de la torre queda exhibida asimismo mediante la presencia más alta del remate del núcleo de comunicaciones, mientras la estructura, tan despiezada y analítica, tan sintáctica, en fin, parece aludir a una representación pétreo de la madera y, así, a cuestiones tradicionales que Tange incorporó alguna vez a la modernidad japonesa.

Pero el platonismo formal aquí observado, y que tan propio será –algo más adelante y como ya dijimos– de arquitectos occidentales de su generación, no será llevado más allá por el maestro japonés. En los mismos años, o muy cercanos –en una diversidad que tendría probablemente

alguna explicación en lo que supone la existencia de una oficina grande y compleja— practicó otras versiones muy distintas, muchas de ellas experimentalistas y de un evidente formalismo; otras más próximas a un corbusieranismo refinado. Incluso los proyectos urbanísticos que enlazaron de modo directo con el grupo metabolista son de época también muy próxima a las citadas. Una diversidad experimental tanto muy acusada como muy apretada en el tiempo recorrió así su obra más estimable.

Kenzo Tange como arquitecto corbusierano

Las experiencias que podemos considerar como más propia y genuinamente corbusieranas, siquiera sea estilísticamente, son de carácter más bien moderado. Podemos citar el edificio Dentsu en Osaka (1957-62), el Ayuntamiento de Imabari (1957-59) y el Ayuntamiento de Kurashiki (1958-60), siendo ésta última la más interesante y significativa. Este edificio es un volumen compacto y paralelepípedo con una sala de sesiones en su centro, situada sobre un vestíbulo que le sirve de preparación y acceso, y que por su situación en lo alto, que supera el volumen normal, puede tener una cubierta singular, que se corona con un graderío al aire libre. Frente a otras ocasiones, el espacio singular y protagonista ha sido aquí englobado en la geometría de la planta y del volumen compacto y neto. Sus fachadas son simples, caligráficas y exquisitas: como tantas obras de Le Corbusier, tienen basamento —que, naturalmente, es lo más vacío—; cuerpo principal, en cuya composición se manifiestan las elegantes y algo diversas fenestraciones que perforan la tensa pared de hormigón; y coronación, expresiva de la estructura superior de cubrición y que cuenta con algunas ménsulas que le dan una cierta condición sin-táctica.

No muy diverso es el acento de las otras obras de esta clase, y aunque todas estas distintas maneras han de considerarse para contemplar la variedad que animó la obra de Tange, quizá deba tenerse por más significativa la que se trata ya en el siguiente epígrafe.

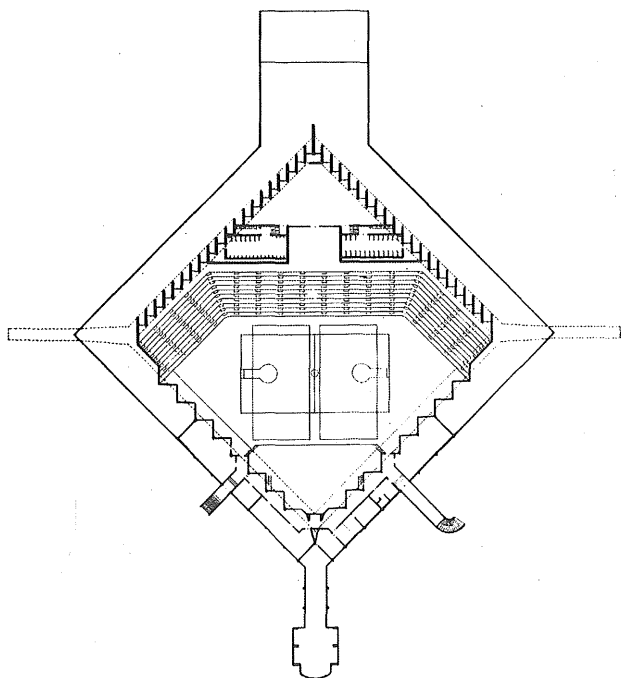
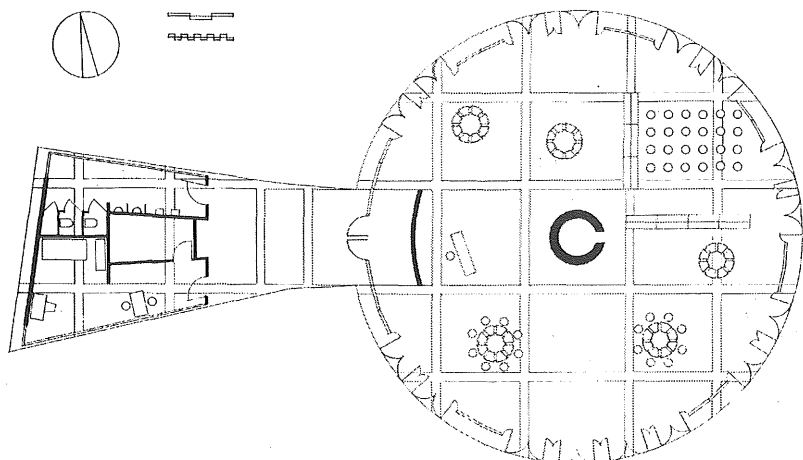
Kenzo Tange experimentalista y formalista

Que una biblioteca infantil (la de Hiroshima, 1951-52) pueda ser un espacio de planta redonda como lugar principal, que se una a otro

elemento que contiene los servicios y es de forma trapezoidal; y que, a la vez, pueda constituir en sección una especie de *monumentalización* del desagüe al definir una cubierta en forma de embudo, expresa bien el experimentalismo y el formalismo de esta clase de obras del estudio de Tange. Destaca en este caso tanto la fe en una *composición por elementos*, cuyo optimismo experimentalista parece olvidar la raigambre académica del método, como la diversidad de ambas piezas, que acabarían recordando la posición aaltiana, si no fuera por el *ingenuismo* formalista aquí exhibido, bastante lejos del intenso funcionalismo plástico del maestro finlandés, interesado tanto en utilizar como en exhibir con alguna frecuencia la diversidad que puede afectar a la naturaleza arquitectónica. Pero véanse, además, las fechas de esta biblioteca, muy tempranas, que nos enseñan como la actitud que tan elocuentemente expresada vemos en esta pequeña obra fue acompañando, desde un principio, a las otras tendencias a las que ya nos hemos referido.

Así, pues, no podemos hablar demasiado de evolución en el tiempo, aunque tampoco creo que debamos hacerlo acerca de eclecticismo. Pues no parece que se trate, al menos de un modo pleno y consciente, de una premeditada y diversa adecuación al programa, al lugar, a las circunstancias,... a través de distintas arquitecturas que se consideran legitimadas para responder, con medios variados, a los diferentes problemas. El tiempo era bien otro del que, tanto más adelante, producirá el pluralismo. Tal parece, pues, y por el contrario, que no se acertara del todo entonces con lo que se pensara que pudiera ser la arquitectura moderna, y que se estuviera experimentando y buscando, con la variedad de las experiencias, aquella que se consideraba mejor. Más cierta, quizá; o probablemente y mejor, más avanzada, más *vanguardista*, más revolucionaria. Es muy posible que la carrera de Tange se debatiera en el interior de una cierta angustia, aquélla que le provocaba el hecho de buscar la arquitectura más *moderna*, pero hacerlo con seriedad: no poder prescindir de trabajar en todas aquellas versiones distintas que la idea de modernidad significaba, al menos para probarlas, pues esta modernidad se mostraba a sí misma como mucho más amplia y esquivada de lo que en principio pudiera haberse pensado.

Las arquitecturas experimentales de Tange parecen buscar así versiones nuevas, versiones propias incluso, mediante las que llegar a lo más



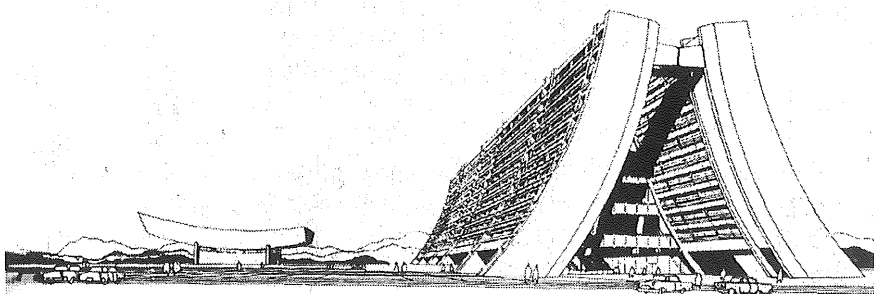
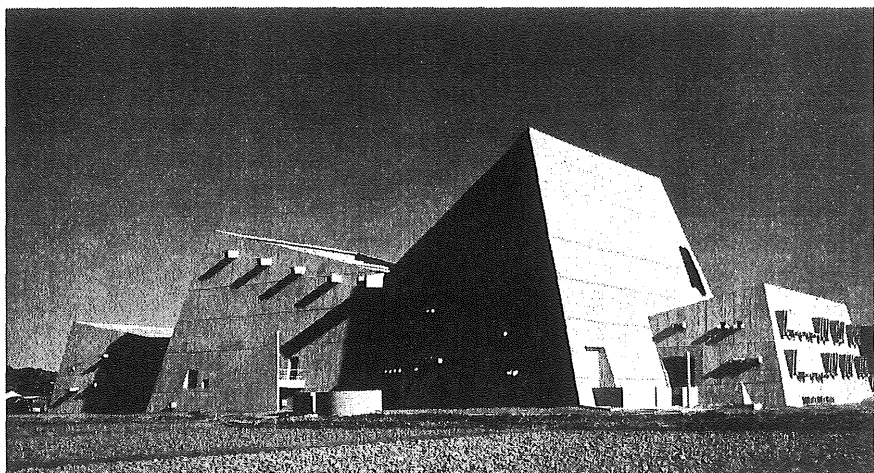
Biblioteca de Hiroshima, Tange. Planta.

Salón de actos de Shikuoza, Tange. Planta.

avanzado. Que las experiencias podían ser muy distintas quedó demostrado por la reunión de cosas tan plurales como la Sala de asambleas en Matsuyama, la Sala de asambleas en Shizuoka (1955-57), el Centro Cultural en Nichinan (1960-1963), el club de golf en Totsuka (1963) o las naves olímpicas de Tokio (1960-64), a las que se podría añadir todavía la catedral de Santa María en Tokio (1961-64). Pero no resulta ésta una colección de obras demasiado atractiva, al entender al menos de quien esto escribe. Esta posición de Tange, al incidir en un formalismo que utilizaba la libertad del hormigón con escasa medida y con criterios puramente plasticistas, abandonó la calidad casi al arbitrio de las leyes del azar. Los edificios olímpicos, en su momento muy celebrados, son sin embargo extraordinariamente banales, así como lo es también la catedral de Tokio, y hasta podría decirse que lo son en general casi todas las realizaciones que utilizaron las superficies regladas y alabeadas, criterio que encandiló a tantos en aquella época –recuérdese a nuestro Candela, que al menos buscaba y conseguía el buen precio para la obra– y con el que tan poca calidad formal se obtuvo.

De toda esta colección de dudosas experiencias me parecen las más aceptables la del Centro cultural en Nichinan y, quizá, la de la Sala de asambleas en Shizuoka. La primera es de un plasticismo indisimulado; esto es, sin las coartadas tecnicistas, geometristas o espacialistas de tantos de los otros casos. El objetivo formal de este centro cultural es puramente escultórico, su geometría no busca complejidades más gratuitas de las que su composición oblicua y volumétrica supone, y su juego se celebra así en un terreno claro y con unas reglas poco engañosas. Lo que consigue, conseguido y a la vista está, como volumen y como espacio; sus conceptos no solicitan otras coartadas que su éxito figurativo.

La sala de Shizuoka es más conceptual, y el uso del paraboloide hiperbólico para la cubierta anuncia los edificios olímpicos. Pero su formalismo geométrico y espacial es también más conseguido, aunque sea, desde luego, de muy otro orden del que afecta al edificio anterior. La colocación de la planta como un cuadrado en posición rómbica, el aprovechamiento espacial del interior provocado por esta colocación y por la cubierta alabeada y el tratamiento exterior lo convierten, a mi entender, en otro de los escasos edificios realmente atractivos de este apartado experimentalista de Kenzo Tange.



Centro cultural de Inciñan, Tange.

Concurso para la Organización Mundial de la Salud en Ginebra, Tange.

La ciudad como vanguardia

Consolidada la arquitectura moderna en los años 50 y en los primeros sesenta, quedaba pendiente la ciudad. En Japón más aún, pues la ciudad había constituido muy a menudo un territorio, tradicional en los mejores casos, convencional y deteriorado en los más, al que los arquitectos modernos habían opuesto sus avanzados productos formales, muchas veces, y como hemos visto, como objetos completamente autónomos y sin relación alguna con el tejido urbano en el que debían insertarse.

Pero es que a la arquitectura moderna, y como bien se recordará, también le quedaba pendiente la ciudad. Y ello por varias razones. De un lado, y como cuestión más general, porque la ciudad que se podía considerar equivalente a la arquitectura moderna no había sido necesaria: las ciudades estaban hechas, habían crecido y se habían consolidado mucho en el siglo XIX, y, así, la ciudad moderna fue sobre todo una cuestión periférica. La arquitectura moderna quedó obligada, o bien a habitar esa periferia, o bien a insertarse de modo puntual en los cascos urbanos decimonónicos o más antiguos, y que no eran del todo coherentes con ella.

Así, pues, el gran desarrollo de la arquitectura moderna no tuvo parangón en cuanto a las realizaciones urbanas, pero tampoco en el orden de las ideas. Más allá de la visión general de la ciudad como ciudad abierta y verde, es preciso reconocer que incluso en la obra de Le Corbusier la arquitectura era algo enormemente desarrollado frente a la idea de ciudad. Y en cuanto a las realizaciones reales, incluso las arquitecturas urbanas más atractivas, como fueron los inmuebles villas, no se construyeron; las unidades de habitación no se repitieron en el mismo lugar y, así, la idea de ciudad que parecían proponer no se experimentó. Tan sólo los ejemplos de Brasilia –de los que podríamos llamar discípulos brasileños de Le Corbusier– y el de Chandigarh, del propio maestro, quedaban como casi únicas y aisladas realizaciones de la ciudad moderna.

Pero es preciso recordar también que el abundante desarrollo de la arquitectura misma no la había beneficiado en su reconocimiento, y que una crisis de bastante importancia se hizo sentir allá por el principio de los años 60. Puede decirse, para sintetizar, que el descubrimiento de alternativas a las arquitecturas modernas originarias hizo que el Estilo

Internacional quedara destronado como única solución, y que la fuerza del organicismo, de un lado, o de las corrientes revisionistas –fueran las italianas o fueran las que se agruparon en torno al TEAM 10– dibujaron un panorama ecléctico que alejaba la disciplina de cualquier pretensión científica, de cualquier satisfacción del ansia de certeza.

Quizá Tange sintiera la angustia de tener que verse obligado a moverse entre el *manierismo* de lo moderno –el manierismo de Le Corbusier, en su caso, y sobre todo– y un experimentalismo que, como hemos visto, no llegaba a alcanzar unas metas demasiado precisas. No resulta así nada extraño que, frente a las múltiples dudas que la arquitectura planteaba –esto es, frente a un contenido arquitectónico que parecía completamente devaluado al reducirse a cuestiones casi puramente estéticas, y defraudando así en buena medida las expectativas depositadas en la revolución moderna–, Tange, como tantos otros, quisiera depositar en el urbanismo la confianza que la arquitectura ya no le merecía. La ciudad aparecerá así como el objeto fundamental de la vanguardia japonesa ya en los años sesenta, lo que explicará tanto las obras de urbanismo radical de Tange, como las de los *metabolistas*, así como tantas otras operaciones vanguardistas de aquellos años.

El proyecto del M.I.T. para Boston

La importancia que para Tange, y para tantos otros, tenía la confianza puesta en el futuro de la urbanística había quedado patente en que la invitación que le hizo el Massachusetts Institute of Technology fue para atender una cátedra de urbanismo, donde dio clase en el curso 1959-1960. Ello parece probar, de algún modo, como tantas de las operaciones arquitectónicas de Tange habían sido leídas en una clave urbana.

Tange propuso a los estudiantes del año final de la carrera el estudio de un barrio residencial para 25.000 habitantes en el interior de la bahía de Boston. Cuesta trabajo ahora entender el sentido exacto de esta utopía; esto es, fijar con cierta exactitud cual era el significado que se concedía al proyecto de una suerte de *ciudad ideal*, más allá del sentimiento de estar haciendo avanzar la ciencia urbanística mediante trabajos de laboratorio cuyo compromiso con cualquiera que fueren los datos de la realidad física y social no se consideraba otra cosa que un estorbo.

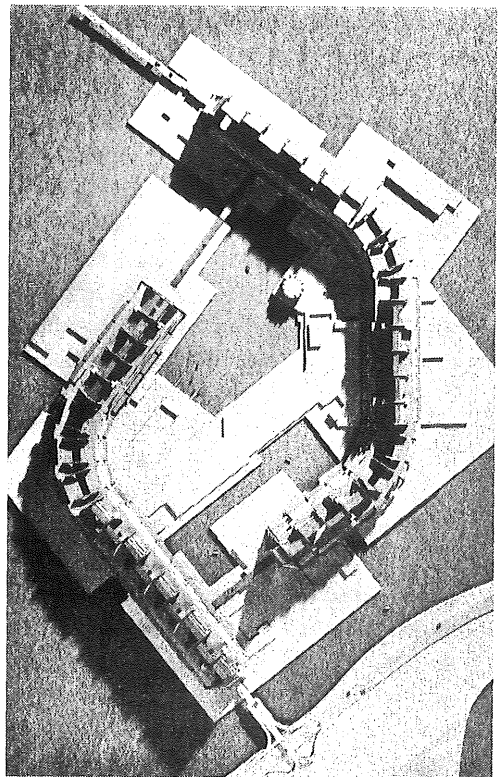
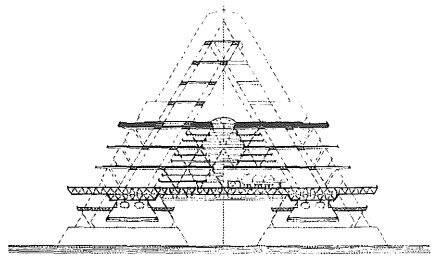
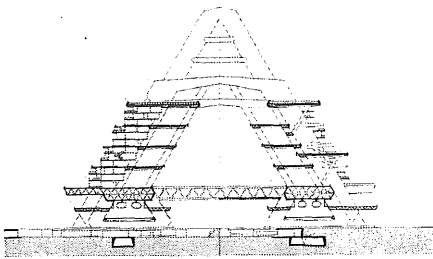
En efecto, y de acuerdo con tantas utopías de aquellos años, Tange siente la necesidad de desprenderse por completo de la realidad para hacer algo que le parezca realmente importante. Y un modo de hacerlo en forma suficientemente radical es la de prescindir incluso del terreno, evitar lo más posible la ligadura con el lugar, lo que logra al plantear el proyecto sobre la bahía; esto es, sobre el agua. Nada más abstracto que el agua; nada más parecido al *no lugar* que la superficie acuática. Nada más propio, pues, para fingir realidad mediante una localización concreta, pero evitarla mediante el plano, supuestamente puro y abstracto, de la superficie líquida.

Resulta curioso que esta, diríamos, vocación acuática, estuviera también en Le Corbusier, referencia principal de Tange, al fin y al cabo; si bien en la obra del maestro suizo se trataba de una cuestión metafórica, como ya he explicado en otra ocasión.⁴ En Le Corbusier, el plano del agua cumplió, al entender de quien esto escribe, una misión inspiradora: las casas sobre *pilotis* son como palafitos; las unidades de habitación como barcos;... El agua tiene una presencia fantasmal, virtual, y es utilizada para concebir una arquitectura que establece con su medio, con su terreno, una relación mínima, al entenderse los edificios casi como tipos, como ejemplares susceptibles de traslado y de repetición.

Lo curioso es que en Tange el agua sea completamente real, con lo que consigue, como dijimos, un aparente enraizamiento muy concreto con el lugar –contrario en este caso al emplazamiento completamente *genérico* de Le Corbusier– y una libertad de actuación total. La metáfora acerca de la ciudad nueva podrá ser completa al representarla tan radical como esa libertad permite y tan real como el emplazamiento provoca.

Resulta curioso igualmente el hecho de que la gran confianza concedida a lo urbanístico no generara unas disposiciones quizá más abstractas, más propias de lo urbano, en definitiva. Por el contrario, las formas propuestas para esta nueva y utópica ciudad, tanto en su versión de Boston como en la que será mucho más importante, la de Tokio, resultan de una

⁴ V. el libro de quien esto escribe; Antón Capitel: *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Ed. Tanais, Madrid, 2004. El capítulo dedicado a Le Corbusier se llama: *En las ilusiones también se vive. Inspiración ilusoria en la arquitectura corbusierana*. Sobre el tema de la superficie acuática pueden verse los epígrafes: *Espejismo acuático* y *Agua y monasterio*.



Proyecto del MIT en Boston, Tange.
Secciones.

Proyecto del MIT en Boston, Tange.
Maqueta.

suerte de *agigantamiento* urbanístico de estructuras y formas que, aunque no se encontraban ya en las propuestas o realizaciones edificatorias, puede decirse que son más propiamente arquitectónicas. Es una característica tan importante y tan paradójica como fue común a tantas de las utopías dibujadas en aquellos años: la ciudad, a la que en principio se concedía la posibilidad de dotar de contenido a la propia arquitectura, se ve invadida por los principios de esta última, como si fuera el hecho de convertirlos en urbanos el que tuviera la virtud de volverlos trascendentes y adecuados. Así, pues, la ciudad utópica, será, para Tange al menos, el modo de legitimar, de hacer buenos, los principios que llevados solamente a la arquitectura parecían volverse endebles, vacuos.

La ciudad utópica japonesa se vuelve así extremadamente preocupada por la forma, como si sólo en ésta pudiera hallar un verdadero contenido. Pero no por la forma urbana, como ya se ha dicho y como en los ejemplos vemos, sino por una forma arquitectónica que, aunque a gran escala, tiene particularidades poco urbanas tanto en las propias planimetrías, como, sobre todo, en el más arquitectónico de los documentos: en las secciones.

La importancia de la sección triangular que caracterizó el proyecto de Boston con los estudiantes del MIT tiene una referencia anterior en el proyecto para el edificio administrativo de la Organización Mundial de la Salud en Ginebra (1960). En éste, dos grandes bloques inclinados, curvilíneos y simétricos entre sí, se relacionan y se sirven de las circulaciones mediante el espacio intermedio que encierran; espacio éste a gran escala, pero concebido como un espacio cerrado, y que es así partícipe tanto de las características urbanas como de las arquitectónicas. El edificio propuesto para Ginebra está, pues, definido mediante la sección y es por lo tanto lineal. La condición indefinida o indeterminada de lo lineal, más propia para lo urbano, está aquí delimitada por un cierto sentido de las proporciones, que se diría tan corbusierano como las propias fachadas, que no evitan el reconocimiento evidente de una tal relación. También contrarresta y suaviza esta linealidad la situación de un pequeño edificio singular, que genera una franja de suelo que alcanza igualmente al edificio principal, así como el asentamiento del conjunto en un muy elaborado terreno cuadrado.

La sección de la gran estructura del proyecto para Boston también es triangular, aunque sin curvaturas, y a gran escala. La linealidad que la

valoración de esta sección supone como elemento fundamental del proyecto es más clara en este caso en cuanto tema urbano y, de hecho, el proyecto es un sistema de elementos mixtilíneos; esto es, de tramos rectos con acuerdos circulares.

Estas secciones se preparan para montarse tanto sobre tierra, o sobre una plataforma construida, como sobre el agua, presentan unas primeras y más bajas plataformas que contienen autopistas, acompañadas de otros canales de circulación diferentes, y otra gran plataforma, continua y mucho más importante, que define el principal nivel de uso urbano, tanto rodado como peatonal. Se trata, pues de la calle, o de su sustituto, y en una de las variantes de sección aparece como una superficie absolutamente continua, en cuyo centro se apoyan estructuras edificadas, tal vez terciarias o comerciales, y también en sección triangulada, con vacío interior iluminado cenitalmente. Dos grandes pares de plataformas periféricas, a uno y otro lado, prolongan estas estructuras con más comunicaciones y una tercera y final pareja contiene los parques y espacios verdes o estanciales al aire libre, trasunto a gran escala de las corbusianas terrazas jardín.

En otra de las secciones tipo, el centro se vacía y se dispone un sistema escalonado de 11 niveles que parece alojar residencias, con el primer nivel libre –esto es, sobre *pilotis*; o, al menos, su trasunto–, con tres niveles rodados traseros cada tres pisos y uno final y verde, la gran terraza jardín.

En conjunto, la utopía es muy curiosa y todavía hoy –disipadas las simpatías y complicidades de la condición contemporánea– no carece de atractivo. La existencia misma de la sección habla de cuanto se confía a la superposición de niveles diferentes el contenido urbano, de lo que ello significa en cuanto a valoración extrema de las comunicaciones –se pensaba que la ciudad es, sobre todo, comunicación física, movimiento– y la duda que más intensamente se plantea es, a mi entender, que se hacía finalmente con todas estas comunicaciones a distintos niveles; esto es, como acababan y con qué se conectaban, a dónde iban a parar al final de las formas lineales. Ignoro cómo se resolvía esto, o cómo se dejaba de resolver, pues parece que la continuidad o discontinuidad de los diferentes niveles circulatorios se deja como incógnita, en el aire. También es preciso recordar como esta superposición de niveles circulatorios dife-

rentes puede tenerse por un invariante de las utopías modernas: volver tridimensional la ciudad y hacerlo en sus aspectos circulatorios fue una visión muy común, y puede decirse que los ingenieros de tráfico, mal o bien –tanto en su ingenuidad como en su perversión–, lo convirtieron enseguida en una realidad cotidiana.

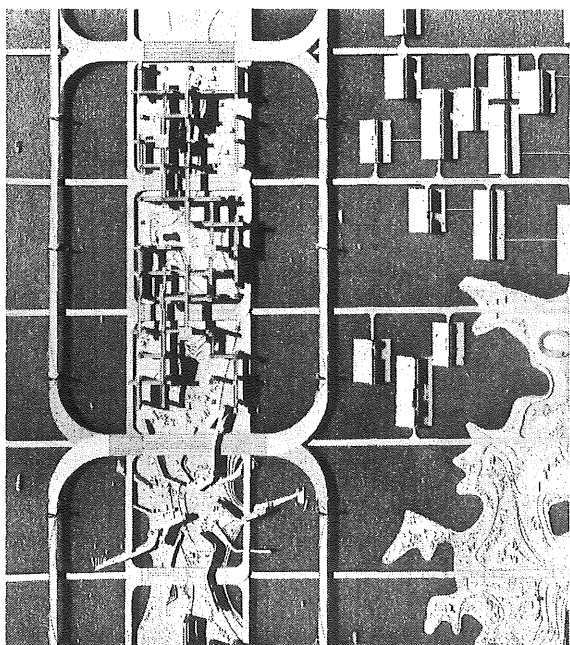
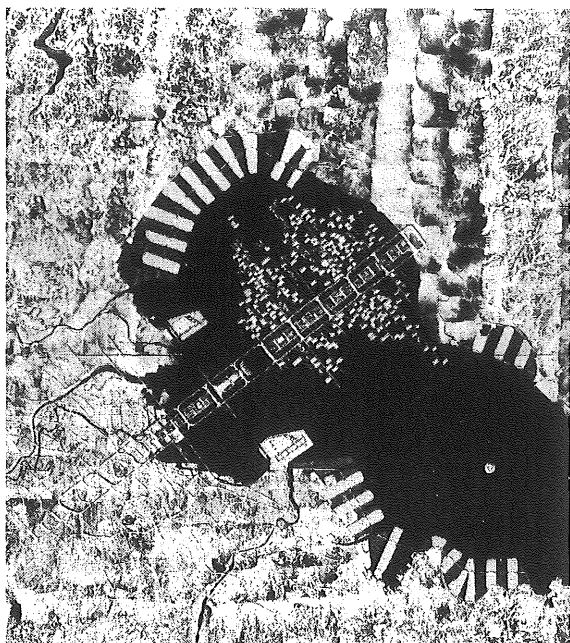
De otro lado, este proyecto, y como ya se ha dicho, insiste en la condición arquitectónica que a la ciudad se le da como objetivo formal único, y más allá de su contenido eminentemente comunicativo y de transporte. A la forma arquitectónica se le da la misión de rescatar a la ciudad de su abstracción; o quizá, y mejor aún, sea lo contrario: a la arquitectura, tan desprestigiada en su pura e inútil condición formal, se le da la oportunidad de regenerarse y de trascender al ceder su forma para dotar de concreción física a la ciudad, a la escala urbana. Tal la extrema ambigüedad, formal y conceptual, que arrastra esta utopía, ambigüedad común, como hemos dicho, a algunas otras propuestas de la misma época.

El plan de Tokio

Este plan fue mucho más complejo y ambicioso que el de Boston, a la postre un ejercicio académico, aunque tuviera, precisamente por esto, una mayor claridad.

Basado en la extraordinaria importancia concedida a las comunicaciones y en la sustitución del carácter de centralidad por el de linealidad axial, un complejo sistema de 6 niveles de circulaciones que combina la rodada y aislada con el monorraíl, la calle convencional y el metro, se extiende por encima del agua desde el centro de la ciudad en el borde del mar hacia el frente opuesto de la bahía. El complejo eje, de carácter cuádruple planimétricamente hablando y en forma concatenada, genera un sistema perpendicular de ejes paralelos que, también sobre el agua, soportan las zonas residenciales. En los bordes laterales de la bahía y siguiendo su forma se sitúan las zonas industriales.

De nuevo el agua, y ahora con más intensidad y claridad que en Boston, aparece como mecanismo fundamental de la mediación utópica. El plano acuático de la bahía ofrece un territorio que garantiza una doble ventaja: la neutralidad, abstracción y condición vacía de un plano horizontal en que todo es posible, de un lado, y la seguridad de que en el agua la



Plan para Tokio, Tange.

Plan para Tokio, Tange. Detalle de la espina central.

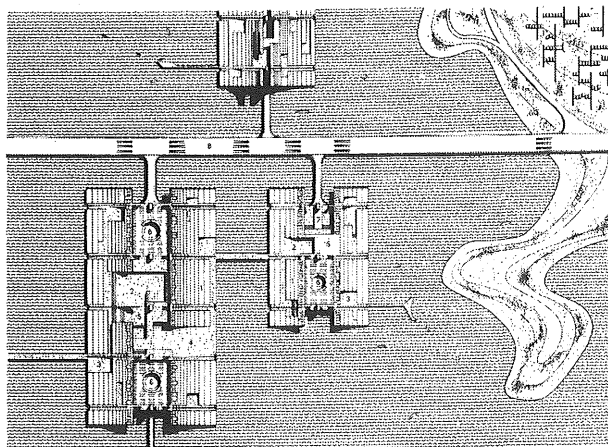
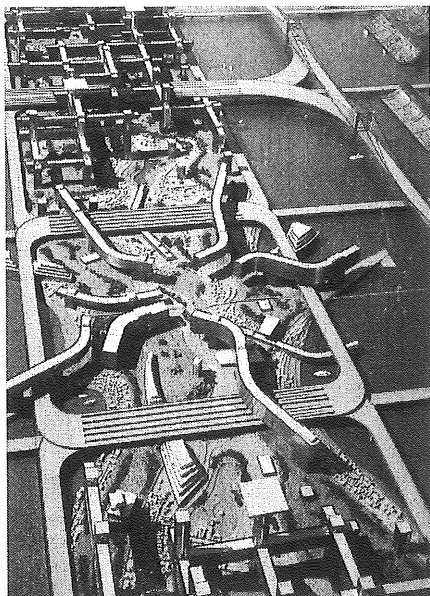
ciudad puede extenderse exactamente del mismo modo que un esquema se dibuja sobre el papel, sin necesitar ni la condición compacta ni la preocupación por sobrantes y vacíos. Es decir, que contrariamente a la tierra firme, en la que todo vacío no edificado ha de tener sentido o se convierte en un residuo y, así, en un problema, en el agua, en cambio, todo espacio sobrante es ocupado con limpieza por el líquido elemento.

Tal vez una transformación moderna del mito de Venecia opere aquí con una especial intensidad, pues es en Venecia donde puede observarse esa condición aparentemente perfecta del vacío, formalmente hablando al menos, que el agua procura. Aparece en cualquier caso el mito del agua, en general, y del mar en particular; esto es, de esa atracción insondable y ancestral, de la fuerza que el arcano del mar ejerce sobre los hombres. Pero no descontemos tampoco lo que ya habíamos advertido al hablar del *agua ilusoria* en Le Corbusier. El agua como metáfora de la libertad en el asentamiento, de la posibilidad de una falta de relación entre lugar y edificación. Aunque resulta bien curioso que lo que en el maestro suizo era una simple metáfora, pero tan operativa como si fuera real, pues mediante ella se creaban intensos y nuevos conceptos y atractivas realizaciones edificatorias, se ha convertido en Tange en una realidad que, paradójicamente, se transforma a su vez en una simple apariencia, en una suerte de alegoría: la ciudad es libre porque el agua ofrece, como si fuera un papel, como si fuera un tablero de juego, la neutralidad horizontal de su perfecta superficie. Una superficie tan perfecta precisamente porque, de realidad, deviene sueño: el agua alegórica; es decir, con todas sus virtudes prácticas y estéticas, pero sin ninguno de sus problemas ni de sus desventajas reales.

Las zonas residenciales son sistemáticas y bastante singulares. Los ejes transversales son circulatorios, dispuestos al modo de muelles, y van dando servicio a ramales que conducen directamente a los edificios de viviendas. Son éstos curiosos, pues son más grandes o más pequeños, pero de la misma forma, como si ya se utilizara la analogía con la teoría de los *fractales*, tan posterior en realidad. Reproducen de modo casi exacto el edificio de la organización Mundial de la Salud en Ginebra, pues se trata de una disposición con sección triangular y mixtilínea, esto es con cuerpos de edificación curvos y cóncavos, más tendidos que en Ginebra, de modo que dejen un interior de espacio libre y de servicios y unas viviendas escalonadas que trazan la curva.

Plan para Tokio, Tange. Detalle de la espina central.

Plan para Tokio, Tange. Detalle de la zona residencial.



- 1 Barrio residencial
- 2 Jardín y zona recreativa
- 3 Jardín de infancia
- 4 Escuela
- 5 Centro de compras
- 6 Aparcamiento
- 7 Estación de monorrell
- 8 Carretera

Resulta también bastante curiosa la cierta obsesión por las viviendas escalonadas, que no sólo era propia de esta época, sino también de tantas utopías modernas. Pues ya los dibujos de Sant Elia, por ejemplo, asignaron esa condición formal del escalonamiento como marchamo de perfección en las modernas ciudades ideales.

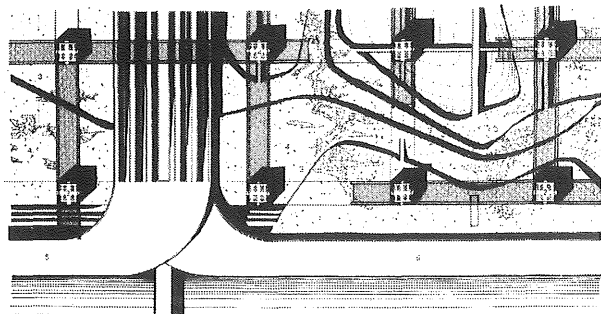
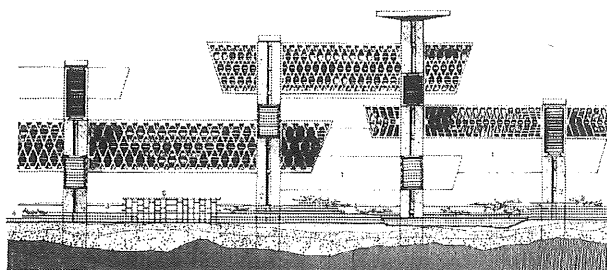
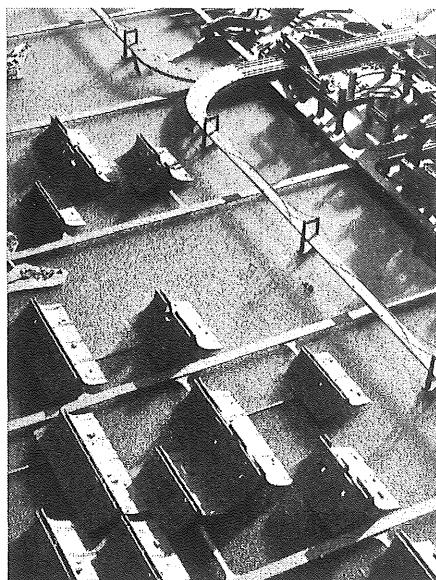
Todas estas viviendas se esparcen por la superficie acuática, al modo de vistosos y grandes barcos, y formando con las vías pintorescos y geométricos racimos. El resto de la edificación, terciaria y comercial, se instala en la parte central de la espina principal y es acompañado por las vías externas de circulación que se concatenan precisamente para servirla. Allí se desarrollan dos sistemas de edificación abierta, y ambos juegan, de modo diverso, un elaborado equilibrio entre orden y desorden. El más sistemático se apoya en una retícula de soportes gigantescos –pilotis a gran escala– que sostienen grandes bloques horizontales de inclinado límite, distinta altura, y cerramientos estructurales preparados para los esfuerzos sísmicos. Encontramos en ellos otro invariante de las utopías modernas, lo que podríamos llamar el rascacielos horizontal, compartido con Yona Friedman, y cuyo origen hemos de situar, lógicamente, en los famosos trabajos que con ese nombre hicieron El Lissitzky y Mark Stam en 1924.

El sistema más libre es el otro, situado sobre un suelo también más libre en cuanto a la forma del borde entre mar y tierra, y compuesto por bloques ondulados –esto es, de sabor aaltiano– que se apoyan sobre también sobre pilotis, y que, en el uso de su libertad, traspasan las autovías o penetran en el agua.

Volvemos, pues, a observar como la forma arquitectónica es quien finalmente presta sus cualidades a la ciudad, al menos aquéllas que permiten que ésta tome una imagen concreta, que tenga una naturaleza figurativa que su propia condición no le daría. Y así podemos ver este ejercicio, como ya era el de Boston, no tanto como una propuesta que quiera medirse con el urbanismo corriente en el plano de la realidad, ofreciéndole una alternativa, sino como una gran alegoría, una utopía consciente de su fantasía. Podría decirse, como ya hemos adelantado, que se trata de una especie de “*ciudad ideal*”, y que podríamos inscribirla sin demasiada violencia en la tradición de éstas.

Plan para Tokio, Tange. Detalle de la zona residencial.

Plan para Tokio, Tange. Detalle de los edificios terciarios.



- 1 Zona edificatoria
- 2 Almacenes subterráneos
- 3 Aparcamiento
- 4 Esplanada
- 5 Carretera
- 6 Intercambio

Dos críticas de Tafuri

Resulta interesante ver lo que de esta *ciudad ideal*, de esta utopía, dice Tafuri en dos ocasiones en que la trata, de un lado en el libro contemporáneo de 1964,⁵ ya varias veces citado; y, de otro, en cuanto a lo que opinó luego (con Francesco Dal Co) doce años más tarde.⁶ En el primer libro empieza diciendo de ellas que, al costado de una falta de planificación urbanística real, *"van tomando forma proyectos de nuevas organizaciones urbanas que tratan de superar de una vez, en base a una acentuada expresividad de las imágenes, las limitaciones y rémoras impuestas por la realidad política y social."* Y añade que son *"utopías de ciudad como reacción y denuncia"*. Y que en ellas *"hallaremos más de una indicación que puede ser válida para todo el movimiento moderno. La exasperación de la utopía, en la afanosa búsqueda de una <<nueva dimensión>> del orden urbano y de la configuración de los asentamientos, contiene, en efecto, un acicate que no debemos infravalorar superficialmente, que parece una advertencia al movimiento moderno, recordándole su compromiso en la definición de los elementos de la <<ciudad nueva>>...."*

Y añade, todavía: *"Expresión formal y propuesta de nuevas organizaciones urbanas como acicate para una reestructuración de la sociedad entera: ¿No corremos el peligro de caer de este modo en la ilusión hace tiempo superada de la <<revolución de los técnicos>> que ya hemos criticado? Aunque limitando la acción del arquitecto al campo que le es propio, es decir, a la organización espacial, ¿no subsiste el peligro de caer en exasperaciones dimensionales, en definitiva pobres de contenido?"*

No obstante estas dudas y la valoración ambigua que sus palabras suponen, Tafuri valoraba muy especialmente el proyecto de Tokio, al menos hasta el punto de explicarlo muy detenidamente tanto en su configuración como en sus ideas básicas. Como conclusión dice que, dentro del panorama internacional de entonces, caracterizado por la *recuperación de la utopía*, *"la obra de Tange constituye uno de los ejemplos más válidos y sugestivos"*. Pero no se hace ilusiones en cuanto a su significa-

⁵Manfredo Tafuri, op. Cit.

⁶Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco: *Architettura contemporanea*. (Tomo final de la enciclopedia dirigida por Pier Luigi Nervi). Ed. De Electa, Milano, 1976. (Hay ed. Castellana, Aguilar, Madrid, 1978).

do real, como ya había dicho, e insiste en el plano limitado en que, en realidad, se actúa: *"Recuperación de la utopía como recuperación de la expresividad, pues; pero cada utopía es un intento de dominar, más o menos artificialmente, un problema que parece insoluble a través de los usuales medios de intervención, y el propio proyecto de Tange no constituye una excepción en este sentido."*

Finaliza comparando y asimilando la postura de Tange con la de Le Corbusier (recordando especialmente en éste los planes para Argel y para Buenos Aires), en cuanto ambos eran capaces de formular propuestas técnicas que necesitaban a la sociedad y a la autoridad para que realmente tuvieran sentido. Citando ahora al propio Tange, su postura se define bien cuando dice: *"El acicate humano que ha servido para determinar el desarrollo de Tokio trabaja ahora para crear la confusión en esta metrópoli. Sin embargo, es precisamente este acicate el que podría crear una metrópoli reorganizada que terminaría con la actual confusión. Nosotros buscamos, por tanto, un medio adecuado para transformar la energía de la confusión en energía constructiva."*

Concluye Tafuri (hablando ya tanto de los proyectos utópicos de Tange como de los *metabolistas*): *"la utopía por la utopía es, en el momento actual, lo menos productivo que pueda concebirse, pero la utopía como estímulo moral puede dar tantos resultados reales, o más, que las operaciones realísticamente ejecutadas"*.

En el libro realizado con Dal Co, las referencias a Tange y a los *metabolistas* se incluyen en un capítulo titulado *"La internacional de la utopía"*. Naturalmente, empieza por Inglaterra, y no me resisto a dejar de transcribir algo de lo dedicado al grupo Archigram, el más famoso de todas estas cuestiones, y a lo que su actividad provocó. Dicen así: *"... una renovada maquinolatría se traduce en happenings arquitectónicos que no disimulan el entusiasmo por la potencialidad implícita en las calculadoras electrónicas, en los artefactos espaciales, en los envases sin retorno de la edad electro-atómica. Gordon y Superman son los nuevos ídolos de la generación "rabiosa", pero dispuesta a templar los propios furores en la orgía psicodélica de lo efímero, dentro del excitante caos hipertecnológico."*

Resulta interesante, además, la relación que estos autores establecen entre las primeras *New Towns* y la *"paroxística futurología de los*

Archigram", y que no es otra que la presentación de ambas como absoluto, como modelos ideales, enlazados aún con la tradición urwiniana. Si resulta evidente que no podemos reconocer a las obras utópicas de Tange en las frases anteriormente transcritas, sí resulta más cierto cuando las asimilamos a las propuestas ideales, característica que ya habíamos observado.

Refiriéndose al centro de Filadelfia de Kahn, hablan del *"terror por la movilidad urbana"*, y continúan: *"Sólo cambia la fórmula del exorcismo: lo <<obsesivo>>, envasado por el demonio, es siempre la angustiosa dinámica metropolitana. A la cual se enfrenta Kenzo Tange con dos proyectos que han ejercido indudable influencia internacional: el elaborado con los estudiantes del MIT para Boston (1959) y el de la expansión de Tokio por su bahía (1960)"* Incluyen los modelos de Tange en la tradición moderna del Plan Obus de Le Corbusier para Argel y dicen: *"También para Tange se trata de una polémica con la tradición bidimensional de la planificación, con las teorías del equilibrio territorial fundado en la descentralización mediante ciudades satélite. La exaltación de la ciudad terciaria y de la movilidad de las estructuras urbanas es explícita. La megaestructura invoca, ya de por sí, una escala inusitada de proyectación: la <<nueva dimensión>>, a la que deberán responder los instrumentos del plan, se convierte en repetido slogan en los debates de los años sesenta. Sin embargo, ninguna mediación está prevista entre tal utópico esfuerzo de control de los fenómenos dinámicos de la urbanización e instrumentos concretos de gestión. Ni Tange, ni Friedman, ni Maymont están dispuestos a aceptar la paciencia y los riesgos que impone la gestión política de las transformaciones urbanas."*

La crítica de Tafuri tiene la importancia de su gran prestigio, pero, también, de haber sido en su momento uno de los pocos analistas profundos de la arquitectura japonesa, probablemente el mejor. Ya hemos visto como en la etapa primera su juicio era ambiguo: le parecían utopías de alto interés en cuanto eran de reacción y denuncia frente a la dejadez del movimiento moderno, que no había llegado a desarrollar verdaderamente modelos urbanos propios y avanzados; pero desconfiaba de las revoluciones de los técnicos y de las revoluciones puramente formales, expresivas, a la postre vacías de contenido. A pesar de todo ello, y como ya vimos, pensaba que *"la obra de Tange constituye uno de los ejemplos más válidos y sugestivos"*. Mas adelante, en su segundo libro, fue más

radical y despreció más directamente todas estas utopías como evasiones, aunque reservara bastante respeto para las propuestas de Tange, más que para nadie. A la postre, y aunque pueda decirse que fuera sólo en el plano de la *expresividad*, tanto la propuesta del MIT como el plan de Tokio eran de una gran brillantez conceptual y formal, muy lejos de tantas otras banalidades y exasperaciones expresivas de escaso sentido, y ni Tafuri ni nosotros mismos podemos ser insensibles ante esta demostración de calidad.

El metabolismo: los personajes

El grupo "*Metabolism*", nombre que pretendía expresar una visión de la sociedad en relación con su continuo desarrollo entendido como un proceso vital, se dedicó a realizar investigaciones urbanísticas de carácter utópico y especialmente intenso en cuanto a una tal condición. El grupo fue fundado por los arquitectos Kiyonori Kikutake, Fumihiko Maki y Masaquika Murata, a quienes se añadió Noriaki Kurokawa y el joven crítico Noboru Kawazoe. El propio Kenzo Tange se agregó al grupo en 1964, así como su discípulo Arata Isozaki.

Los primeros eran arquitectos que estaban en la órbita de la nueva escuela japonesa. Contamos con algunos datos sobre ellos:

Kikutake había obtenido el tercer premio en el concurso del Centro de la Paz de Hiroshima que ganó Tange, había trabajado en el estudio Murano y Mori, y perteneció al grupo de investigación del arquitecto y profesor Motowo Take en la universidad de Waseda. Más adelante realizó una interesante serie de viviendas colectivas en Tonogaya y en Kunitashi, siguiendo una expresividad tardocorbuseriana y brutalista, aunque incorporando los tradicionales *tatami* a los espacios interiores; esto es, de modo muy semejante a como ya había hecho Mayekawa en el edificio de viviendas Harumi en Tokio; y así, y en general, en continuidad con la línea de los maestros de la nueva escuela. A ella pertenece también su realización del Museo de la prefectura Shimané en Matsuyama, y la escuela secundaria Hitotsubashi, en Tokio (1961).

Fumihiko Maki estudió en Tokio, y también en la Cranbrook Academy y en la universidad de Harvard, ambas en Estados Unidos. Fue así el miembro de *Metabolism* de más relación con la cultura internacional. Trabajó en

los estudios de Skidmore, Owings y Merrill y de Joseph Lluis Sert, y, posteriormente, también con Kenzo Tange. Realizó luego el Auditorio de la Universidad de Nagoya y el interesante proyecto para la reestructuración de un área central en el distrito de Dojima, en Osaka. Es éste un proyecto a la manera del *urban renewal* estadounidense, propuesto como un sistema aislado en medio de la ciudad convencional. Se articula por medio de *núcleos funcionales*; esto es, elementos donde se concentran estructuras y servicios, y emparentado así de este modo, y en alguna medida, con las soluciones de Tange para el plano de Tokio.

Masaquika Murata fue un arquitecto fiel a la metodología y al lenguaje racionalistas, aunque también teñido por el brutalismo. Realizó el Club de Campo de Aiqui y el primer hall del centro de exposiciones internacionales de productos industriales, en Tokio (1959). Con el ingeniero Yoshikatsu Tsuboi realizó también el segundo hall, inspirado en la manera de Nervi. Con Yoshinobu Ashiara realizó instalaciones deportivas para los juegos olímpicos de 1964 en el parque Komazawa en Tokio.

Sobre Tange no es necesario volver. En cuanto a Arata Isozaki, su discípulo, puede recordarse que trabajó con Tange 7 años, y entre otras cosas en el plan de Tokio. Entre sus obras, y ya sólo, han de destacarse las espléndidas y originales realizaciones de la Biblioteca (1966) y el Instituto (1964), ambos en Oita. Fueron éstos edificios en los que, al corbusieranismo y al brutalismo de los que la totalidad de la Escuela se teñía, se añadieron también algunos acentos a los que cabría llamar quizá *expresionistas*, pero que, en cualquier caso, se introdujeron con especial fortuna, sobre todo en el Instituto.

La ideología metabolista

Las actuaciones de estos arquitectos y de sus compañeros dentro del grupo *Metabolism* y de sus radicales y utópicas propuestas quedarían explicadas, en primer lugar, por la ausencia casi completa de una planificación urbanística real, ante cuya carencia saldrían al paso con sus ideas.

En 1960 publicaron un pequeño volumen, *Metabolism 1960, The proposals for new urbanism* (Tokio). En él declaran estar al servicio del público, y

de que la ciudad deba ser, precisamente por ello, una cosa variada y hasta cambiante. Hubo también, y consecuentemente, una voluntad de dar entrada a un mundo interdisciplinar (sociólogos, biólogos, políticos, ingenieros,...) intención, como se recordará, muy de época.

El propio mote de *Metabolismo* habla, de forma inequívoca, de *biologismo*, de evolución, y de huida de principios fijos y esquemáticos. Pues quizá su característica conceptual más importante sea precisamente esta *analogía biológica*, que sintetiza de modo apretado y no demasiado coherente –justo es decirlo– distintos significados. Nótese, de un lado, como los metabolistas fueron muy proclives a emplear la palabra *orgánico*, y, por lo tanto, y como arquitectos que eran, no podían ser ajenos a lo que un tal término significaba dentro de la modernidad. Proclamarse orgánico suponía, necesariamente, definirse en alguna medida como continuadores de una tradición muy precisa dentro de la arquitectura moderna; y ello suponía también, y al tiempo, situarse de forma algo sesgada en relación a la obra de Le Corbusier, filiación que está en la base, como bien sabemos, de toda esta escuela.

Esto es: como Le Corbusier no era un proyectista *orgánico*, proceder en realidad de él y proclamarse como tales suponía una notoria contradicción; o un intento de conciliación, si se prefiere, entre una tradición racionalista muy intensa y poderosa y una apasionada visión naturalista. Ello ha de entenderse como una apuesta más en una ecléctica integración, y sobre la que podría considerarse, acaso, que estaba ya en alguna medida en la propia obra tardía del maestro suizo; y, desde luego, en la de un orgánico tan importante como el propio Aalto. Pues quizá el metabolismo pueda interpretarse así: una reunión entre aspectos racionalistas fuertemente exaltados –próximos a veces y por ello al carácter *encendido* del iluminismo, y también muy autónomos como idea de forma– y una posición que quiere integrar estos aspectos y mejorarlos con la ayuda de algunas leyes *biológicas*, cercanas por lo tanto a la analogía con la naturaleza.

Pero podemos asombrarnos, al menos si es éste nuestro gusto, de la paradoja que supone el fuerte acento tradicional de estas ideas, y no sólo, o no tanto, por su cercanía a semejantes ambiciones modernas, como las que hemos detectado, sino, sobre todo, en cuanto se acercan

intensamente a los ideales que animaron el propio renacimiento. Sea como fuere, y coherentemente con el nombre que se dieron, los metabolistas insistieron mucho en lo biológico y en lo orgánico. Y, en lo más concreto, fue ello tanto por el empleo directo de analogías formales –como la de Maki y Otaka, proyectando una ciudad con el esquema de una flor; o la de Noriaki Kurokawa, ordenando la ciudad de Tokio con una estructura inspirada en el principio orgánico de las cañas de bambú–; como por que se buscaran *“estructuras vivas y modificables”*; porque se quiso *“configurar espacios tridimensionales y orgánicos”*; o porque se declarara –como hizo el crítico Noboru Kawazoe– que *“el alto desarrollo de los medios técnicos y constructivos tendrá por consecuencia una mayor aproximación a la naturaleza”*. Así, la idea de cercanía a los principios naturales, compatible como hemos visto con una filiación racionalista y de manifestación de la autonomía de la forma más que exaltadas, y también con instrumentos técnicos avanzados, era en los metabolistas una ambición bien clara.

Con esta ambición biologista o naturalista debíamos relacionar directamente la obsesión por la movilidad y por el cambio, pareja de conceptos –muy relacionada pero no igual– y que considerada conjuntamente constituyó una de las señas de identidad conceptual más importantes del metabolismo, si bien compartida por la inmensa mayoría, sino por la totalidad, de los grupos utopistas y vanguardistas de los años 60. Los metabolistas insistieron muchísimo en la importancia del tráfico, erigiéndose éste en uno de los principios motores del diseño; aspiraron también a un espacio que permitiera funciones cambiantes (Kikutake); hablaron de *“estructuras vivas y modificables”* (Yoshitake Akui); de división del espacio en elementos fijos y móviles; y hasta de viviendas con partes móviles, que permitieran trasladarse en los días de ocio y que pudieran incorporarse a las partes fijas (Noriaki Kurokawa); de síntesis entre tráfico y vivienda y de *“ciudad en movimiento”* (Kurokawa). La movilidad de lo inmueble, valga la paradoja, la mitificación de lo que realmente es móvil y la supervaloración de lo cambiante y de lo transformable, de lo contingente, se convirtió así en otra obsesión de los metabolistas. Una obsesión que fue más teórica que real, pues, como ocurrió también con otros casos de los vanguardistas de aquellos años, no se llegó a mucho más de lo que pudo significar el tráfico y el transporte como fuerza motora de las composiciones urbanas, o a vagas ideas de transformación interna de las unidades de vivienda.

Otra obsesión importante fue la unión entre arquitectura y urbanística. La urbanística entendida como algo previo a la arquitectura y nunca a ambas como elementos independientes; la integración entre arquitectura y ciudad, la superación del edificio aislado; *"no deben proyectarse conjuntos aislados, sino conjuntos de relaciones"*; *"la ciudad como un todo arquitectónico gigantesco que contiene trabajo y vivienda"* (Noriaki Kurokawa).

Esta intención es bien nítida en todos y cada uno de los proyectos concretos –o de las imágenes– metabolistas, y se manifestó siempre al interesarse los proyectistas en artefactos de gran escala y de carácter formalmente unitario que evidencian así, y sin más mediación, este asunto. Pero, igualmente que la ambición de seguir las leyes de la naturaleza, esta unión entre arquitectura y ciudad relaciona al metabolismo, una vez más y paradójicamente, con el idealismo renacentista, así como con tantos de los momentos posteriores que ambicionaron también esta tan repetida y tan lógica utopía, todos ellos muy distintos, y algunos de los cuales están todavía en la mente de todos.

Pero ya hemos insinuado como la integración entre urbanística y arquitectura se relaciona a su vez con otra de las obsesiones metabolistas, la de la gran escala, pues es una parte de aquélla, en realidad. Puede recordarse como se hablaba de la *"ordenación visual de acuerdo con la escala sobrehumana del tráfico y de la perspectiva aérea"* y comprobar también como casi todos los ejemplos dibujados suponían ordenaciones de escala gigantesca: *ciudad torre*, *ciudad flotante sobre el mar* (Kikutake), *neo-mastabas* (*mastabas* para la vida y el trabajo del hombre de 25 ó 30.000 habitantes, de Yoshitake Akui); barrios aéreos con viviendas surgiendo de una columna central (Arata Isokaki); gigantescas construcciones verticales; *ciudad mampara*, superación de las unidades corbusieras; *la ciudad debe empezar a 31 m de altura* (Noriaki Kurokawa).

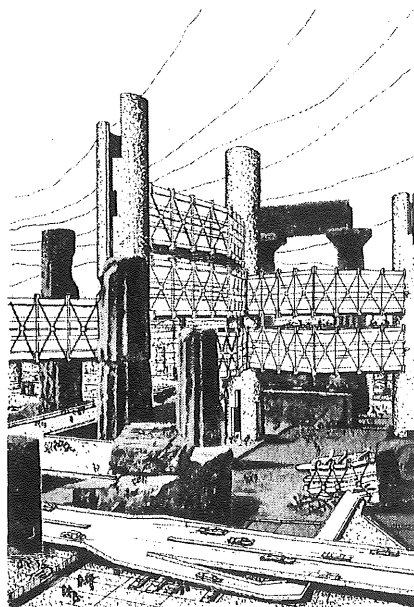
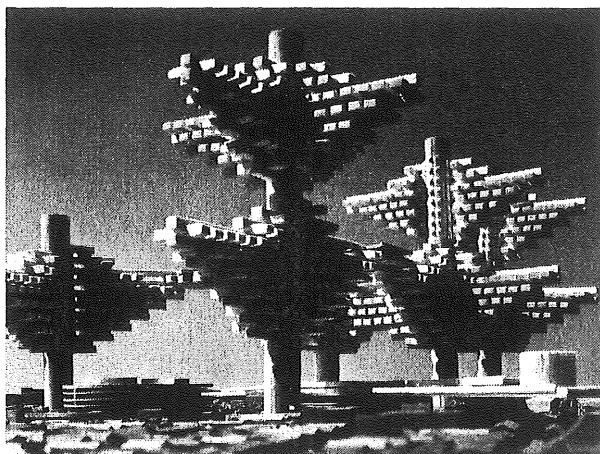
Vemos así, a través de la gran escala, como la utopía de integración entre urbanística y arquitectura pretendía establecer el difícil dominio de la forma de la ciudad al trasladarle los mecanismos de proyecto propios de esta última. La ciudad devenía edificio gigantesco, y, con ello, objeto de forma, objeto de diseño. Ya lo habíamos observado y considerado en el caso de los proyectos de Tange, tanto para Boston como para Tokio. Y ya comentamos allí como precisamente la desconfianza que se manifestaba frente a la arquitectura aislada en aquellos años, y, así pues, con

respecto a sus principios de diseño, se consideraba transformada en positiva al ser aplicada a la gigantesca escala urbana. La ciudad, al convertirse en edificio gigante, rescataba la pretendida futilidad e inconsistencia de los principios formales de la arquitectura y los convertía sin más en trascendentes al asignarles, trámite urbanístico, una suerte de positiva misión social.

Pero será preciso reconocer, sin embargo y consecuentemente, que las ciudades dibujadas por los metabolistas se tiñeron también de un mixto y ambiguo ropaje, pues, con las posibles bondades funcionales y sociales, las imágenes urbanas parecen mostrar igualmente, y a un tiempo, la condición monstruosa y alienada de una metrópoli moderna que evoca, no tanto o no sólo el cumplimiento de un sueño de progreso social, sino también algunas de las más conocidas pesadillas cinematográficas acerca de la ciudad futura. Pues no llega a adivinarse verdaderamente en aquéllas lo que tendrían efectivamente de un atractivo y soñado paraíso; o sí, por el contrario, era más un vanguardista *leviatán* lo que el futuro proponía y anunciaba. Las imágenes tan intensas que parecen anunciarlo van cargadas, en todo caso, con una inquietante ambigüedad.

De muy otro lado, quizá el intento de relacionarse con la tradición (Kikutake, Isozaki, etc.) no deba considerarse más que como una suerte de tributo nacionalista, un prurito japonés; probablemente no sea más que un residuo de las obsesiones arquitectónicas ligadas a la antigua idea de contrarrestar con lo propio la introducción de la arquitectura occidental; esto es, la mala conciencia que esta invasión intelectual suponía. Pues en el metabolismo resulta más que evidente que de la tradición nada queda, que de ella se hace añicos, en realidad; y que toda analogía que se pretenda, sea ésta conceptual o figurativa, resulta así extremadamente débil, casi inexistente.

Por último, podríamos quizá volver a hablar del agua, elemento que tomaba una importancia tan fundamental en el caso de los proyectos urbanos de Tange, como bien vimos ya. Kikutake, por ejemplo, realizó una *Ciudad torre* y una *Ciudad flotante sobre el mar* que reunió en otro proyecto llamado *Unabara*. Podríamos tener con él consideraciones semejantes a las que se hicieron entonces al ver el agua –el mar– como el terreno más abstracto y liberal posible. Esto es, en buena medida, como el terreno de la nada.



Unidades de habitación en el aire, Itozaki.

Ordenación parcial de la ciudad de Tokio, Itozaki.

Las formas metabolistas

Las formas metabolistas concretas no fueron demasiado homogéneas ni en su naturaleza como tales, ni en su intensidad de estudio, ni en su fortuna figurativa o plástica.

A mi entender, las mejores propuestas formales fueron las de Tange; esto es, los proyectos de Boston y de Tokio que ya hemos comentado con cierta amplitud. En ellas la utopía de una ciudad nueva no se limitó a una imagen, sino que se proyectó como una estructura urbana completa y con detalle e intensidad, casi como si fuera a ser realizada, y probablemente fuera esta cantidad de trabajo la que diera a sus productos la mayor calidad y convicción con la que aparecen. Dejemos al margen la contradicción que supone estar interesados en la movilidad, la variedad, el cambio, etc., etc., y proponer una ciudad de formas repetitivas y sistemáticamente igualitarias, teñida de una moderna y vanguardista monumentalidad, y así de una importancia de la forma poco relacionada con los principios en que la intención parecía basarse. Pues, si lo que hemos de juzgar es la solución final, el maestro Tange fue sin ninguna duda el mejor de todos.

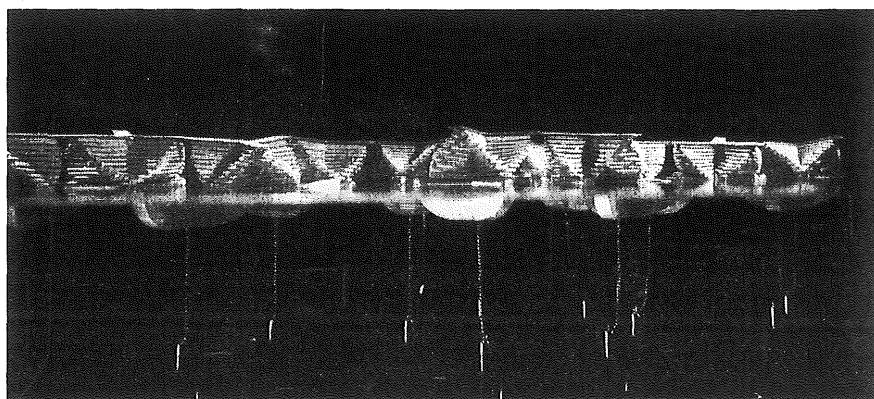
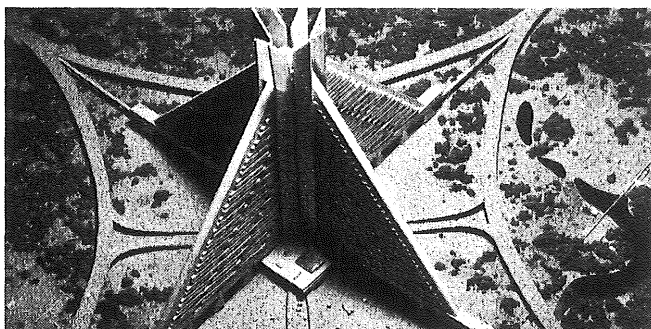
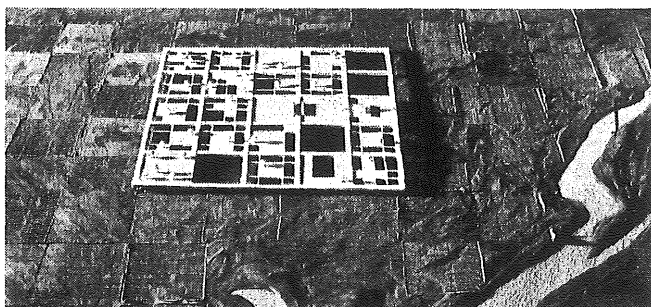
De cerca, y siempre en cuanto a la calidad formal, le sigue su discípulo Arata Isozaki, lo que poco nos sorprendería si recordáramos el gran interés de la brutalista y radical biblioteca de Oita y, todavía más, la muy afortunada escuela de la misma ciudad. No creo que sea desenfocado el que ellas nos preparen para ver el Proyecto de unidades de habitación en el aire (1962), en el que grandes troncos estructurales sirven de soporte a sistemas de viviendas en voladizo, y que su configuración de árbol geométrico nos brinde la madera como un material que, en la maqueta, permite lo que la realidad a escala arquitectónica, o supra arquitectónica, no hubiera permitido de ningún modo. La permisividad de Isozaki fue así mucho mayor que la de su maestro, si bien hubiera tenido inmediatamente antes una mayor cercanía con él en el Proyecto de ordenación parcial de la ciudad de Tokio (1960), en la que los grandes troncos estructurales sirven para unir sistemas horizontales al modo de las propuestas posteriores de Friedman.

En cuanto a los demás, los únicos que proyectaron estructuras urbanas completas fueron Noriaki Kurokawa, en la ciudad agrícola (1959), y Yoshitake Akui y Taizo Nozawa, en el proyecto de la Neo-Mastaba y de

Ciudad agrícola,
Kurokawa.

Neomastaba, Akui y
Nozawa.

Ciudad flotante,
Kurokawa.



un plan de ordenación regional que parte de ella (1964). La ciudad agrícola es una gran forma cuadrada, dividida en retícula, que distribuye llenos y vacíos, y de un logrado y bello equilibrio a mitad de camino entre abstracción y concreción; esto es, tal y como la ciudad se produce.

La neo-mastaba de Akui y Nozawa y su sistema urbano son más ingenuos. La disposición de cuatro triángulos rectángulos dispuestos en forma de cruz como edificios que descansan en un nudo de tráfico, y configurando cada cruce de una retícula cuadrada en la que se circunscribe una vía rodada circular, cuyo interior se reserva en forma de parque, es demasiado cándida, más incluso que algunas de las otras experiencias que tan sólo arriesgaron unas imágenes.

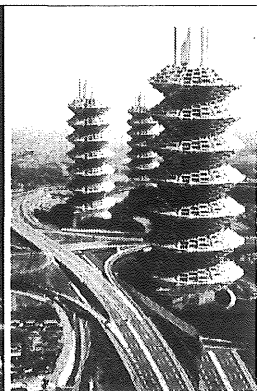
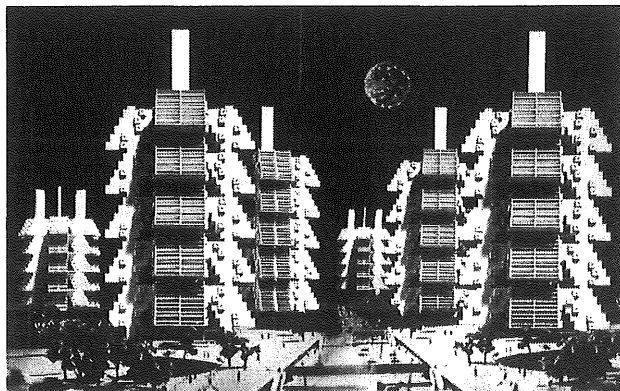
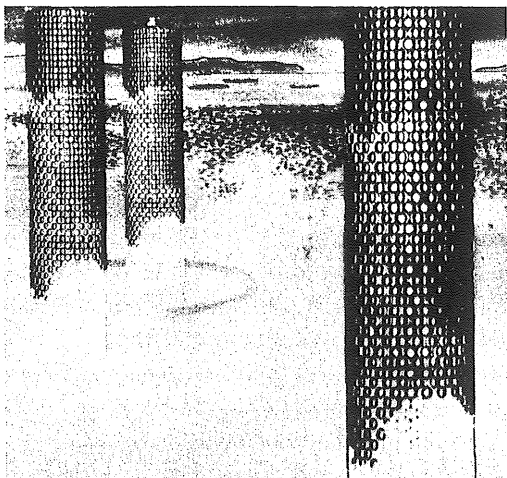
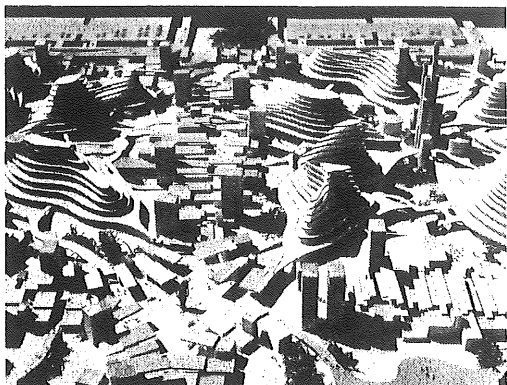
Resulta curioso que Noriaki Kurokawa, autor de la más contenida, conceptual y atractiva *ciudad agrícola* de la que hemos hablado, sea precisamente quien se interesó en las demás ocasiones por proponer ideas que se agotaban, prácticamente, en la escultórica disposición de los volúmenes. Ello ocurre en casos tan aparentemente distintos como fueron el Proyecto de Ciudad flotante (1961), el de la Ciudad Hélix (1961) y, todavía, en el proyecto de Ciudad de 1966. Más allá de las coartadas conceptuales y de todo tipo, la aproximación formal es de una expresión escultórica de carácter orgánico, cuestión en la que se pone un extraordinario acento, como las imágenes de dibujos y maquetas revelan.

Kiyonori Kikutake se produjo de forma en cierto modo semejante, e incluso con menor fortuna plástica en lo que hace al Proyecto de nueva ciudad que se basa en los bloques residenciales Mova (1960), donde practica un formalismo de escasa calidad, casi próximo a los profesionalistas comerciales. Más inspirado estaba en el caso de los proyectos de ciudad torre (1959) y de ciudad flotante sobre el mar (1959), en los que el formalismo, si bien no se reduce en cuanto tal, confía más en el concepto, en el símbolo y en el orden que en la plasticidad simple e inmediata, aunque ésta también exista. No obstante es de notar que, como imagen pregnante, utilizó grandes cilindros, probablemente el cuerpo geométrico menos indicado para hacer arquitectura, si éste significa una forma unitaria.

Ciudad, Kurokawa.

Ciudad torre, Kikutake.

Ciudad bosque, Kikutake.



Coda

A la postre, resulta difícil evaluar la utilidad cultural e histórica de estas experimentaciones utópicas; esto es, de una utilidad entendida más allá del interés personal que aquéllas tuvieran como gimnasia privada de los proyectistas —lo que sin duda tenía su importancia, desde luego— y más allá también de los placeres que suponía el ejercicio de la arquitectura entendido como el de un arte casi puro, cosa relacionada con lo anterior, pero no idéntica. La experiencia metabolista ha de encuadrarse, desde luego, en las consecuencias derivadas de un cansancio y de un fuerte desengaño acerca de la evolución de una arquitectura moderna que ellos mismos se vieron obligados a llevar adelante, así como la incapacidad de ésta —y de ellos— para intervenir positivamente en el desarrollo urbano y en la mejor calidad territorial, cansancio y desengaño de los que participaron tantos grupos de vanguardia diferentes durante los años 60, como es bien sabido, y con respecto a los que el metabolismo fue un fenómeno adelantado y precursor.

Todas estas vanguardias inauguraron así una cultura destinada a permanecer tan sólo en el papel,⁷ pero que fue capaz de encontrar y de crear su propio público —no muy distinto del normal, por cierto— y que reivindicó su espacio desde entonces en las publicaciones de arquitectura, haciéndolo en buena medida para siempre. La mezcla de una investigación —adornada con el prestigio de no estar contaminada con las carencias y precareidades de la realidad— con las consideraciones artísticas más altas que pueden concederse a una arquitectura *libre* en cuanto exenta del compromiso de la realización, cimentó el éxito de estas utopías dibujadas y le reservó el territorio editorial que más o menos conservan, como este mismo estudio prueba.

Quizá pueda decirse que, en el caso japonés, el metabolismo significó cuando menos el inicio y el alcance de una posición de vanguardia ya nunca abandonada con respecto a la cultura occidental, en la que, sin más, se instalaron y ocuparon sus puestos primeros. Y quizá pueda consentirse a quien esto escriba la declaración de que, en tiempos metabolistas, resultaron más atractivas las obras reales de los arquitectos que

⁷ Tafuri y dal Co, *ibid.*

las obras dibujadas, aunque acaso deba hacerse una cierta reserva con el caso de Kenzo Tange, de calidad al menos igualitaria en ambos campos. Del mismo modo que resulta tanto más atractiva la arquitectura japonesa contemporánea cuando realiza verdaderamente sus propuestas radicales; o cuando las proyecta, al menos, para realizarlas, como casi siempre hace. Ocupando muchas veces los puestos más avanzados de la vanguardia, acompañada siempre con una gran calidad, y muy lejos ya de la condición imitativa que antes se les asignaba. Hoy, en muy buena medida, los que imitan son otros, y esta condición actual de liderazgo no es ajena a su historia primera cuyos avatares han querido explicarse aquí.

(Publicado en el libro "Kenzo Tange y los metabolistas", Ediciones asimétricas, Madrid, 2010).